

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Pintura



**RELACIONES TRASVERSALES ENTRE LOS
CONCEPTOS ARTÍSTICOS DE JUEGO (GADAMER),
IRONÍA (RORTY) Y RITORNELO (DELEUZE Y
GUATTARI)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Joaquín Luciano Ivars Pineda

Bajo la dirección del doctor
Josu Larrañaga Altuna

Madrid, 2009

- **ISBN: 978-84-692-3841-7**

**RELACIONES TRANSVERSALES ENTRE
LOS CONCEPTOS ARTÍSTICOS DE
JUEGO (GADAMER), *IRONÍA* (RORTY) Y
RITORNELO (DELEUZE Y GUATTARI)**

joaquín ivars

otoño de 2008

**Director de la tesis
DR. D. JOSU LARRAÑAGA ALTUNA**

**Departamento de Pintura
Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid**

Decir algo en nombre propio es muy curioso; porque no es en absoluto en el momento en que uno se toma por un yo, una persona o un sujeto, cuando habla en su nombre. Al contrario, un individuo adquiere un verdadero nombre propio como consecuencia del más severo ejercicio de despersonalización, cuando se abre a las multiplicidades que le atraviesan de parte a parte, a las intensidades que le recorren.¹

Gilles Deleuze

¹ DELEUZE, G., *Lettre a M. Cressole*, ed. Universitaires, París, 1973, citado por Miguel Morey en su Introducción a la *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1994

- PRÓLOGO (p. 7)
- INTRODUCCIÓN (p. 13)
- METODOLOGÍA (p. 17)

CAP. I. (p. 21)

EL CONCEPTO ARTÍSTICO DE JUEGO EN HANS-GEORG GADAMER
(p. 23)

- 1. La Hermenéutica como ámbito filosófico del concepto de juego en Hans-Georg Gadamer** (p. 23)
 - 1.1. Introducción a la Hermenéutica (p. 23)
 - 1.2. Introducción a la Hermenéutica filosófica: Heidegger y Gadamer (p. 27)
 - 1.2.1. Heidegger: Fenomenología y hermenéutica (p. 27)
 - 1.2.2. Gadamer: Ser y lenguaje (p. 30)
 - 1.2.3. La hermenéutica de Gadamer (p. 34)
- 2. El concepto artístico de juego en Gadamer en una ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico** (p. 42)
 - 2.1. El contexto filosófico y artístico de una propuesta sobre el juego (p. 42)
 - 2.2. El concepto antropológico de juego (p. 44)
 - 2.3. El arte como construcción a partir del juego-vaivén (p. 52)
 - 2.4. El papel cognitivo del arte (p. 56)

CAP. II. (p. 61)

EL CONCEPTO ARTÍSTICO DE IRONÍA EN RICHARD RORTY (p. 63)

- 1. El pragmatismo como ámbito filosófico del concepto de ironía en Richard Rorty** (p. 63)
 - 1.1. Antecedentes europeos del giro pragmático de la filosofía (p. 63)
 - 1.2. El giro pragmático norteamericano: Peirce y James (p. 65)
 - 1.3. El pragmatismo de John Dewey (p. 67)
 - 1.4. El neopragmatismo de Richard Rorty (p. 69)
- 2. Un apunte sobre el liberalismo de Richard Rorty** (p. 75)
- 3. La contingencia como contexto para el concepto rortyano de ironía**
(p. 83)
 - 3.1. La contingencia del lenguaje y la redescrición del mundo (p. 83)
 - 3.2. La contingencia del yo (p. 90)
- 4. El concepto artístico de ironía en Richard Rorty** (p. 98)
- 5. Ironía y solidaridad** (p. 106)

CAP. III. (p. 115)

EL CONCEPTO ARTÍSTICO DE RITORNELO EN GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI (p. 117)

- 1. Aproximación al contexto filosófico de la obra de Gilles Deleuze y Félix Guattari** (p. 117)
 - 1.1. Introducción (p. 117)
 - 1.2. Una aproximación al estructuralismo (p. 119)
 - 1.3. El paso de Foucault (p. 125)
 - 1.4. La filosofía de la diferencia (p. 127)
- 2. Introducción al pensamiento de Gilles Deleuze** (p. 131)
 - 2.1. La desmitificación de la filosofía clásica (p. 131)
 - 2.2. Inter-ser: Rizoma (p. 142)
- 3. Del Ritornelo** (p. 153)
 - 3.1. PRIMERA VUELTA: APROXIMACIÓN AL RITORNELO (p. 155)
 - 3.1.1. Ritornelo 1. Diferenciarse del Caos (p. 155)

- 3.1.2. Ritornelo 2. Marcar un territorio (p. 156)
- 3.1.3. Ritornelo 3. Apertura o desaparición (p. 157)
- 3.2. ¿qué es un agenciamiento? (p. 158)
- 3.3. SEGUNDA VUELTA: EXPLICACIÓN TÉCNICA (p. 160)
- 3.3.1. Ritornelo 1. (bis). Diferenciarse del caos: infra-agenciamientos: medios: ritmo (p. 160)
- 3.3.2. Ritornelo 2. (bis) Marcar un territorio: intra-agenciamientos: territorialización: firma-estilo (p. 161)
- 3.3.3. Ritornelo 3. (bis) Apertura o desaparición: inter-agenciamientos: desterritorialización (p. 169)
- 3.4. El equívoco de lo Natal (p. 172)
- 3.5. ¿Qué son los estratos? (p. 175)
- 3.6. Dos ejes básicos de los agenciamientos (p. 176)
- 3.7. Enunciados maquínicos y máquinas abstractas (p. 178)
- 3.8. Plan de consistencia y Cuerpo sin Órganos (p. 183)
- 3.9. TERCERA VUELTA: RITORNELOS ARTÍSTICOS (p. 190)
- 3.9.1. CLASICISMO/BARROCO o DIFERENCIARSE DEL CAOS (infra-agenciamientos... Caos) (p. 191)
- 3.9.2. ROMANTICISMO o MARCAR UN TERRITORIO (intra-agenciamientos...Tierra) (p. 192)
- 3.9.3. EDAD MODERNA o APERTURA O MUERTE (inter-agenciamientos... Caosmos) (p. 194)

ESQUEMAS (p.200-2009)

CAP. IV. (p. 211)

RELACIONES TRANSVERSALES ENTRE LOS CONCEPTOS ARTÍSTICOS DE JUEGO, IRONÍA Y RITORNELO (p. 213)

- 4.0 Consideraciones previas (p. 213)
- 4.1. Condicionalidad del mundo y de lo que decimos de él (p. 216)
- 4.2. Azar y Contingencia: nuestros aliados (p. 222)
- 4.3. Contra el destino (p. 229)
- 4.4. Automovimiento (p. 232)
- 4.5. Intermediación: inter-ser (p. 234)
- 4.6. Consistencia y disidencia (p. 242)
- 4.7. Transformación y creación (p. 251)
- 4.8. Pragmática y revolución (p. 256)
- 4.9. Conflictos de la producción social del arte (p. 264)
- 4.10. Rostros del pensamiento y del arte (p. 267)

CAP. V. (p. 275)

EPÍLOGO (p. 275)

- 5.1. Una breve recapitulación (p. 276)
- 5.2. Una breve prospección (p. 281)
- 5.2.1. Duchamp, el artesano cósmico (p. 285)
- 5.2.2. Constant, un jugador en el rizoma (p. 292)
- 5.2.3. Kabakov, el rostro imperceptible de los proyectos (p. 302)

-BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA (p. 311)

PRÓLOGO

Las diversas vicisitudes que acompañan la elaboración de una tesis han traído en este caso algo que no por posible resulta menos inesperado. Nos referimos a que desde que se dieron los primeros pasos en esta investigación, allá por el año 1995, si bien tres de los cuatro autores que nos han guiado en ella estaban aún no sólo vivos sino que algunos además eran muy activos, hoy, desgraciadamente, tenemos que lamentar la pérdida de todos ellos. Después de la desaparición de Felix Guattari en 1992 el primero en desaparecer fue su compañero de *multitud* Gilles Deleuze en unas circunstancias angustiosas, el segundo, un centenario Hans-Georg Gadamer y recientemente, Richard Rorty. Quede manifiesto desde el principio de estas páginas nuestro sentido homenaje a tan brillantes trayectorias humanas e intelectuales y nuestro agradecimiento por su magisterio. Ninguno de ellos ha sabido ser un buen profesor público (en el sentido que más adelante veremos): desde su independencia intelectual y su tarea de creación han sabido enseñar, sin atribuirse más mérito que la soberbia humildad de su cátedra, el afán prudente por hacer de este mundo un lugar arriesgado en el que merezca la pena continuar vivo y la necesidad de una lucha incesante pero incruenta por crear algo que amplíe nuestras miradas sobre el mundo y sobre nosotros mismos. Nuestro interés no será el de guardar un luto rancio que a ninguno de ellos hubiese agradado. En lugar de esto trataremos de perseguir sus trayectorias, de hacer que sus palabras continúen resonando entre nuestros oídos y nuestros labios, y de buscar aquellas conexiones que, al margen de sus propias idiosincrasias y al margen de las clasificaciones académicas y de las exégesis al uso, parecen existir entre sus respectivos discursos. No en vano, todos ellos, a pesar de las diferencias de edad, son autores de una misma época, es decir, escribieron en la misma época, y escribieron la misma época, aunque de manera irrepetible. La segunda mitad del siglo XX ha sido mejor, sin duda, gracias a ellos.

De nacionalidades distintas, Hans-Georg Gadamer alemán, Gilles Deleuze francés, Félix Guattari argentino y Richard Rorty estadounidense, nos han hablado, sin embargo, del mundo. Lo han hecho de distinta manera, en muchas ocasiones de forma opuesta, utilizando aquellas herramientas que han considerado oportunas, casi todas ellas en el ámbito del pensamiento, pero también, implícita y explícitamente, del arte.

El tema del arte aparece en sus textos a veces como un fondo cósmico de cuyas radiaciones apenas somos conscientes y en otras ocasiones como un cuerpo celeste que se nos presenta en primer término para iluminarnos con su brillo o para producir un eclipse en nuestras convenciones. En cualquier caso, no son entendibles las propuestas generales de su pensamiento si no atendemos a su pensamiento sobre el arte y a lo que Deleuze denomina, como veremos, "pensamiento artista". No vamos en esta introducción a adelantar mucho más sobre aquello que es el contenido nuclear de esta tesis, pero sí conviene anticipar que, a pesar de que por momentos pueda parecer que en ella no se habla de arte, esta investigación, desde el principio hasta el final, está determinada a hablar de arte y pretende defender su especificidad, su diferencia, frente a aquellos que, conscientemente o no, tratan de hacerlo desaparecer en el revoltijo de los estudios visuales y frente a aquellos que, inconscientemente o no, lo encapsulan en una autonomía esencialista y reductora que lo hace desaparecer por autoexclusión. Creemos que las cosas son mucho más complejas -una vez que hemos optado por dejar entrar el azar en nuestras vidas como aliado- que apostar en un juego binario, por el rojo o por el negro, por par o por impar, por un revoltijo o por una cápsula. En función de aquella determinación hemos tratado de conducir metodológicamente nuestras pesquisas.

Para entender el origen de la presente investigación quizás sea bueno conocer sus antecedentes y su recorrido hasta llegar a este texto. Un texto, por cierto, sólo definitivo en cuanto que en algún momento ha de ser expuesto a los demás para contrastar pareceres y mejorar sus posibilidades. Siempre estaremos de acuerdo con los autores que aquí

estudiamos en cuanto a sus criterios respecto a la contingencia de las versiones, la multiplicidad de las interpretaciones y la invención del sentido, y esto nos invita, necesariamente, a ser abiertos a las críticas y a, como nos enseña Gadamer, dejar valer algo contra nosotros mismos.

Las tareas artísticas, combinadas con una formación extraartística, conducen casi naturalmente, en nuestro caso, a una indagación que se pretende extensiva e irónica al modo *rortyano*. Desde los inicios de este quehacer como artista, en 1991, se producen acercamientos a temas transversales y las primeras lecturas en este sentido, es decir, sobre los fenómenos de emergencia en las teorías sobre la complejidad, las ideas sobre el bucle, la retroalimentación, las jerarquías enredadas, la entropía y los procesos irreversibles, la fractalidad, las teorías acerca del caos y del orden, etc. (Douglas R. Hofstadter: *Escher, Göedel y Bach. Un eterno y grácil bucle*; Edgar Morin: *Introducción al pensamiento complejo*; George Balandier: *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Elogio de la fecundidad del movimiento*; etc.). Pero no será hasta 1995, cuando a partir del Curso de Experto universitario en Ciencias cognitivas aplicadas (Psicología cognitiva e Inteligencia artificial) en la facultad de Filosofía de la Universidad de Málaga, primero, y de los Cursos de doctorado *Hombre y sociedad* en la Facultad de Filosofía de Málaga de la misma universidad, después, cuando se despierte el interés por los temas específicos aquí tratados.

La aproximación a las Ciencias cognitivas de la mano del profesor Pascual Martínez Freire, y de otros numerosos profesores especializados en las distintas áreas de conocimiento, supuso un enriquecimiento intelectual mucho más eficaz, por ordenado y académico, a temas relativos a la mente y al conocimiento, al procesamiento de información y a la psicología cognitiva, a los modelos de inteligencia artificial, a los lenguajes informáticos, etc. que lo que hasta entonces había tenido la oportunidad de tratar. Pero esta aproximación, además de enriquecedora supuso la comprobación, después de arduos debates con profesores y compañeros de estudios, de que incluso las teorías más abiertas en estas ciencias estaban limitadas por un cierto reduccionismo que cerraba las puertas a otras

posibilidades más amplias que parecían abrirse en otras áreas. De todos modos, algunos de los modelos propuestos en este curso dieron lugar a una mejor comprensión de aspectos técnicos y físicos de las teorías sobre el conocimiento que sin duda complementan eficazmente otros puntos de vista.

En los cursos de doctorado denominados genéricamente *Hombre y sociedad*, la profesora Chantal Maillard centró su curso en dos de los conceptos que aquí tratamos: la ironía y el juego. Para ello estudiamos por un lado los conceptos de ironía en Richard Rorty y en Vladimir Jankelevitch y los tratamos comparativamente, y por otro el concepto de juego en Hans-Georg Gadamer. Aunque estudiados como discursos interesantes para una mejor comprensión del arte de nuestros días, la ironía de Rorty y el juego de Gadamer no fueron comparados entre sí como lo hacemos en la presente investigación sino que estudiaron en el contexto más genérico de la postmodernidad. Por su parte, el profesor Luís de Santiago Guervós fundamentó su curso en la introducción a la hermenéutica. En aquellos cursos se presentó la primera oportunidad de estudiar por separado los conceptos de ironía en Rorty y de juego en Gadamer, lo que suscitó una primera necesidad de comparación entre ambos conceptos.

La figura de Gilles Deleuze acompañada en numerosas ocasiones por la de Félix Guattari, se nos aparece, como no podía ser menos, por azar: fuera del contexto universitario, en una visita a mi estudio, el poeta Jesús Aguado realiza unos comentarios respecto a la obra creativa que venía desarrollando entonces y me recomienda, por sus similitudes, la lectura de *Rizoma*. Aunque en aquel momento había leído ya *El pliegue* de Gilles Deleuze, he de decir que *Rizoma* fue un descubrimiento fundamental en mi trayectoria intelectual. De ahí a *Mil mesetas* y en especial al *Ritornelo* fue sólo cuestión de tiempo e interés ampliar las posibilidades de mi propia obra creativa y la del discurso que la acompaña. Después del *pseudocierre* producido por la ciencias cognitivas, la apertura, por fin, estaba en marcha no sólo artísticamente, algo que venía sucediendo desde algunos años atrás, sino también discursivamente. Tres figuras del pensamiento y del arte (el jugador, el ironista, y el artesano cósmico) resonaban de alguna

manera entre sí (por sus mecanismos, por sus ambiciones conceptuales, por su creatividad, por su prudencia, etc.) a pesar de las parrillas clasificatorias al uso. Podría investigarse si existen más que compartan esas resonancias, pero consideramos que el estudio de estas tres es un principio, y a eso hemos dedicado nuestros esfuerzos.

Poco después de aquellos estudios de postgrado y del encuentro azaroso, en una invitación que la profesora Chantal Maillard me hizo para participar en la revista *Contrastes. Estética y hermenéutica*, editada por la Universidad de Málaga en 1997, colaboré con un minúsculo artículo, de apenas tres páginas, titulado "Artesanía cósmica. Deleuze-Guattari: Ritornelo/ Gadamer: Juego-vaivén/ Rorty: Ironía". Ese brevísimo apunte resultaría, sin embargo, fecundo pues constituiría el germen de lo que con el paso del tiempo ha fructificado como tesis en las páginas que siguen a esta introducción.

Después de algunos viajes, algunos escritos y numerosas lecturas, de afortunados encuentros y desencuentros, de, en fin, diversos avatares personales y profesionales, se fueron concretando y consolidando las ideas matrices que traman el tejido básico de esta investigación emprendida hace ahora algo más de diez años. El inicio de la actividad docente universitaria en el ámbito de la creación artística en la Universidad Europea de Madrid y la invitación del profesor Josu Larrañaga Altuna a impartir durante algunos años clases en el máster en Teoría y práctica de las artes plásticas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid sirvieron de estímulo definitivo a la redacción de estas páginas. En ellas tratamos, después de estudiar los ámbitos y desarrollos intelectuales de los autores y particularmente los conceptos que aporta cada uno (el concepto de juego-vaivén propuesto por Gadamer, el concepto de ironía propuesto por Rorty y el de ritornelo propuesto por Deleuze y Guattari) de encontrar elementos transversales entre ellos.

Sirva este prólogo de agradecimiento a todas las personas, algunas de ellas ya mencionadas, que han contribuido de un modo u otro a mi desarrollo intelectual y artístico -y que me alentaron a trabajar en esa sutil e

imprescindible frontera entre la vida, el pensamiento y el arte- y sin cuyo estímulo esta tesis no se hubiese llevado a cabo. Y mi más sincero y especial agradecimiento tanto a la profesora Maillard que me ayudó, con la propuesta de algunas lecturas a no desviarme en el arte de pensar, y que supo reconocer tan prontamente el carácter inédito del tema de esta tesis, como al profesor Larrañaga que ha dirigido este trabajo y que me estimuló en la redacción de una investigación que, a pesar de sus orígenes filosóficos, sólo podía y debía ser presentada en un departamento de Bellas Artes.

*Mejor no diga nada.
Sería inútil. Ya ha pasado.
Fue una chispa, un instante. Aconteció.
Yo acontecí en ese instante.
Puede que usted también lo hiciera.
Suele ocurrir con los poemas:
terminan condensándose las formas
en nuestros ojos como el vaho
sobre un cristal helado;
las formas, con su herida.
Pues quien construye el texto
elige el tono, el escenario,
dispone perspectivas, inventa personajes,
propone sus encuentros, les dicta los impulsos,
pero la herida no, la herida nos precede,
no inventamos la herida, venimos
a ella y la reconocemos.*

Chantal Maillard

Matar a Platón

INTRODUCCIÓN

Como adelantamos en el prólogo, esta introducción ha de servir para procurar al lector una guía del desarrollo de esta tesis y para aclarar algunos pormenores con el fin de conseguir una mejor comprensión de la tarea llevada a cabo.

El cuerpo principal de la tesis, conformado por los cuatro primeros capítulos, consiste en hallar relaciones transversales entre el concepto de juego propuesto por Hans-Georg Gadamer, el de ironía de Richard Rorty y el de rizoma-ritornelo de Gilles Deleuze y Félix Guattari. De orígenes nacionales diversos como decíamos en el prólogo, estos autores también se diferencian entre sí por sus trayectorias intelectuales, por sus métodos de trabajo y por sus maneras de fraguar un pensamiento que, eso sí, en todos se revela como creador.

El primer capítulo, está dedicado al estudio del juego en Gadamer. En la primera parte de este capítulo veremos que la hermenéutica como filosofía, o ésta como aquélla, es la apuesta principal de Hans-Georg Gadamer. En esta parte, además de una contextualización histórica e intelectual podremos percatarnos de la influencia decisiva en la filosofía de Gadamer de Heidegger, su maestro, y especialmente de su *Khere*. Gadamer acomete, tras diversas investigaciones personales, su obra principal en dos volúmenes: *Verdad y método I y II*. En una breve aproximación a la hermenéutica que proponemos como introducción al concepto de juego podremos apreciar las aportaciones que hace Gadamer en el campo de la filosofía y su empeño, diríamos vital, en distinguir un camino hacia la verdad que no haya de ser el propio de las ciencias modernas. En ese camino, y en la segunda parte de este capítulo, estudiaremos cómo Gadamer propone para la obra de arte un estatuto especial: en la obra de arte habrá de surgir una verdad de más alto nivel que la ofrecida por las ciencias e incluso por la propia realidad. El movimiento, automovimiento,

que supone la transformación del juego en construcción que es la obra de arte es el objeto de estudio de este capítulo y será comparado en el capítulo cuarto con los conceptos de ironía de Rorty y de rizoma y ritornelo de Deleuze y Guattari.

En el segundo capítulo analizamos el concepto de ironía propuesto por Rorty. En su primera parte, destacaremos la operación renovadora en el campo de la filosofía que propone Richard Rorty al cruzar caminos, a veces muy ajenos, como los del pragmatismo, el liberalismo, el historicismo, el nominalismo, la hermenéutica, etc. Más adelante, veremos en Rorty la contingencia de las descripciones que hacemos del mundo y del yo. El reconocimiento de tales contingencias (incluida la del propio lenguaje con el que enunciamos tales descripciones) sitúa al autor en una senda peculiar: proponer la ironía, especialmente una ironía creadora, como inopinado elemento de juntura, de solidaridad, entre humanos, al margen de la inveterada necesidad de la postulación de un 'nosotros' Universal que nos determine como Humanidad. Los artistas, maestros en la autodescripción de sí mismos e incluso de la descripción de su época y del mundo, son ejemplos a seguir pues descreen, ironizan, o no se sienten a gusto con las descripciones que la tradición hace de ellos y del mundo. La creación de léxicos (la actividad creadora en general pero la artística en particular), mediante los que las cosas son descritas de un modo innovador, contribuye a que la búsqueda de la verdad sea considerada una quimera que huye continuamente de nuestros afanes argumentativos y, pretenciosamente, tomados como definitivos. Una vez descartado el encuentro cierto con una realidad que prescinde de lo que nosotros digamos de ella, el arte es el camino para aquellos que pretenden la perfección privada, y el consenso, por el contrario, es la única vía para el encuentro con una deseada tolerancia pública. La separación entre los ámbitos del pensamiento privado y el público es determinante y radical en la filosofía de Rorty. La ironía será el objeto de estudio principal en este segundo capítulo. Si queremos comprender bien la originalidad de su propuesta habremos de aproximarnos previamente a algunas consideraciones de orden sociopolítico en lo que llamamos *Un apunte sobre el liberalismo de Rorty*.

Con el tercer capítulo, dedicado al rizoma y al ritornelo de Deleuze y Guattari, terminamos el estudio independiente de cada uno de los conceptos propuestos. Ambos autores, Gilles Deleuze y Félix Guattari, forman una 'multitud' que difumina la autoría particular de cada uno. Su filosofía es radicalmente crítica con la imagen que el pensamiento se ha dado a sí mismo a través de los siglos. De difícil adscripción, han sido situados de manera escolar, como nos dice el profesor Miguel Morey, en la senda del postestructuralismo o en la filosofía de la diferencia. Después de estudiar sus antecedentes históricos más inmediatos como el estructuralismo o de repasar la filosofía de la diferencia nos adentraremos, en la segunda parte de este capítulo, en su concepto de ritornelo. Acompañado de manera principal por el de rizoma (los entendemos como partes de una especie de binomio indisociable), el de ritornelo es el concepto que centra o, más apropiadamente, descentra nuestra atención. En algún momento de este trabajo caracterizamos exageradamente al ritornelo como cosmogénesis, pero dicha exageración la hemos considerado necesaria para acentuar el carácter creador de dicho concepto. El ritornelo es un mecanismo de creación y el rizoma un modo de consolidación de lo que paso a paso se va creando. Estudiaremos las consecuencias de su descripción y de su conocimiento, entre ellas la propuesta del artesano cósmico como figura de la modernidad que sustituye a la del artista creador de la época clásica/barroca y a la del artista héroe de la época romántica.

En el capítulo cuarto, dedicamos nuestros esfuerzos a la comparación transversal de estos tres conceptos, rizoma-ritornelo, juego e ironía. Gadamer y Rorty transitan recorridos comunes en algunos aspectos, el del lenguaje y la hermenéutica, sobre todo una lucha contra el método de las ciencias, una cierta antiepistemología, pero se diferencian en otras cuestiones de importancia. Ni Rorty ni Deleuze están exentos de polémicas, entre ellos mismos (y cada uno por su lado); pensadores radicales, han contribuido de manera importante al debate de ideas entre sus comentaristas, seguidores y detractores. El debate es algo que, como veremos, también los separa, pues es apreciado por el afán conversador de Rorty y ninguneado por el interés principal de Deleuze en la creación de conceptos. A pesar de las diferencias en las trayectorias, en ocasiones

aparentemente insalvables, hemos tratado de articular o, al menos, de reconocer en este capítulo, ciertas transversales que consideramos recorren en mayor o menor medida los tres conceptos propuestos por los autores. Son diez las transversales y en cada una de ellas se explicitan diferencias y semejanzas entre los conceptos estudiados y se proponen a modo de conclusiones. En cada una hemos tratado de ajustarnos lo más estrictamente posible a los textos principales que suponen el meollo de esta tesis, pero ha sido necesario, además, para tratar de explicar algunas cuestiones, acercarse a otros libros y publicaciones de los propios autores.

El quinto capítulo se corresponde con el Epílogo que de un modo ensayístico trata de establecer lo que hemos llamado 'una breve recapitulación' y 'una breve prospección'. En la recapitulación destacamos algunos aspectos importantes (por su intensidad o su oportunidad) de los capítulos anteriores para que nos sirvan de introducción a un estudio prospectivo que trata de encontrar elementos operativos de los conceptos estudiados en esta tesis, y de sus relaciones transversales, en las obras de Duchamp, Constant y Kabakov.

La bibliografía consultada, presentada al final, nos sirve para marcar ciertos contornos un tanto imprecisos a la atmósfera de tanteo y de conocimiento que ha rodeado la elaboración de estas páginas.

En el mundo de las ideas, como en el de los cuerpos, las fronteras han tendido a difuminarse en el último cuarto de siglo, y por ese motivo la ventaja ha favorecido a aquellos pensadores que se han aventurado en tradiciones diferentes de la suya y que han fomentado el mestizaje entre escuelas y metodologías diversas.²

José Luis Pardo

METODOLOGÍA

Respecto a la metodología seguida en esta investigación hemos de hacer algunas precisiones.

En primer lugar, podemos decir que, metodológicamente el núcleo de la tesis, la contextualización intelectual de los autores y el análisis de cada uno de los conceptos presentados (capítulos 1º a 3º) y la propuesta de las relaciones transversales, a modo de conclusiones, que se extraen de su estudio comparativo (capítulo 4º), ha respetado las metodologías científicas convencionales (estudio y cita de fuentes bibliográficas, análisis y organización de la materia, claridad argumentativa, explicaciones marginales, excursos explicativos, etc.) y ha tratado de aprovechar las virtudes que supone utilizarlas. Así, en las primeras partes de los capítulos 1º, 2º y 3º se analiza el desarrollo del pensamiento de cada uno de estos autores, de sus antecedentes históricos y conceptuales y de las metodologías seguidas hasta la propuesta de cada uno de los conceptos. En las segundas partes de estos mismos capítulos, se hace un estudio particularizado de cada uno de los conceptos presentados. Por su lado, el capítulo 4º, tratado a modo de conclusiones, muestra las relaciones entre los conceptos analizados y las consecuencias que su comparación comporta.

En segundo lugar, hemos de decir también que, hemos recurrido en los capítulos (1º a 3º, especialmente en este último) a la confección de esquemas, tablas y cuadros comparativos con el fin de mejorar la comprensión de algunos aspectos.

² (<http://www.elpais.es/suplementos/babelia/2001/pensa/.html>)

En tercer lugar, respecto a la metodología seguida en el ensayo final, el Epílogo, hemos trazado relaciones diríamos atmosféricas entre las maneras en que cada uno de los autores habla de sus conceptos y las figuras artísticas y las producciones de Marcel Duchamp, de Constant Nieuwenhuys y de Ilya Kabakov. Gadamer, Rorty y Deleuze y Guattari y combaten duramente en sus textos las ambiciones totalizadoras de los métodos científicos modernos, el carácter de verdad de las proposiciones, el desvelamiento del sentido, las sistematizaciones, etc., y, por el contrario, apuestan por la creación del sentido, por el reconocimiento de la contingencia, por un pensamiento móvil e infinito, etc. Por honestidad intelectual y por nuestra propia cercanía a sus posturas, utilizamos vehículos parecidos a los suyos para, sin embargo, proponer algo distinto: una nueva interpretación, un nuevo léxico, algunas multiplicidades y relaciones entre los conceptos estudiados y algunos aspectos de las producciones de Duchamp, Constant y Kabakov. Es decir, un poco alejados de las figuras más convencionales -lejos del profesor o del pensador público tan bien caracterizados por Deleuze y Guattari y Rorty respectivamente, que trata el pensamiento como si fuese historia del pensamiento- hemos procurado, en lo que hemos llamado Epílogo a falta de una mejor denominación, experimentar por nuestra cuenta y proporcionarnos una pragmática en la que nosotros nos la juguemos realmente, ironicemos con nuestros credos y nos abramos, sin más reservas que nuestras limitaciones físicas e intelectivas, al cosmos.

Seguir los pasos de los autores es aquí entendido como un intento de alejarse de ellos pero llevándolos con nosotros; no nos tienta la necesidad del parricidio porque tampoco nos sentimos víctimas del complejo de Edipo. Los habremos interpretado (nos habrán perturbado), los habremos usado (nos tuvimos que adaptar), los habremos pensado (ellos nos pensaron antes), los llevamos en nuestras alforjas (siempre cargarán con nosotros); pero todo eso nunca será suficiente ni para el pensamiento ni para el arte. Los autores nos han enseñado la contingencia de toda propuesta, incluidas las suyas. Y por eso nos atrevemos a envolverlos, envolvernos, evolucionar e involucionar con ellos en un ámbito que seguramente los transformará, como a nosotros. Crear es tratar de producir algo nuevo y diferente, es

decir, experimentar, ensayar, y eso es lo que hemos procurado. Pero, que no quepa ninguna duda respecto a cómo lo hemos llevado a cabo: en el fondo de cada nuevo planteamiento y de cada uso retórico resuenan los ecos de los tres conceptos estudiados y toda la prudencia que de ellos hemos sabido aprender. Ellos están ahí activos, incluso vigilantes, pero es hora de intentar crear otros estilos, de encadenar posturas diversas y de proponer nuevas formas, otras articulaciones, bodas *contra natura* entre elementos heterogéneos (como nos dicen Deleuze y Guattari), por ejemplo entre el jugador, el ironista y el artesano cósmico: para el arte, la vida y el pensamiento y entre ellos y las figuras de Duchamp, Constant y Kabakov.

Las ilustraciones que aparecen en el epílogo, aportan, por el tono ensayístico de los textos que las preceden, una iconografía simplificada y operativa en una presentación de carácter general de algunas de las obras que citamos de los artistas estudiados.

Respecto a la Bibliografía consultada hemos considerado útil clasificarla por apartados de conocimiento de modo un tanto laxo. En una tesis que es fruto de algunos cruces disciplinares, puede ser conveniente respetar algunas especificidades del conocimiento académico pero acaso el rigor taxonómico extremo podría conducir a confusión respecto a los contenidos de esta investigación.

Proponemos el índice como guía sintética de cuáles fueron nuestros movimientos más rectilíneos y convencionales, de cuáles se forjaron como desviaciones de la norma y de cuáles fueron determinados por parajes un tanto enredados y, sin embargo, radicalmente abiertos.

Haciendo una consideración final sobre el método empleado podemos decir que, al margen de las divisiones en capítulos realizadas con intención didáctica, podría leerse la metodología como un gradiente que se despliega desde el principio con procedimientos muy estrictos para ir aflojando progresivamente el ajuste en beneficio de la creación y terminar con unas propuestas de carácter mucho más inventivo. Hemos procurado que este gradiente -que siempre será de ida y vuelta, un vaivén, entre lo más

científico e instrumental y lo más creativo y artístico- no se convirtiera ni en una cosa ni en otra, sino precisamente en algo de lo que muy a menudo hablamos en las páginas siguientes: movimiento y ampliación.

Seguir a Gadamer, a Rorty y a Deleuze y Guattari creemos que nos ha beneficiado en la elaboración de esas páginas finales; de alguna forma sus propuestas han conseguido poner en marcha (de manera incipiente en el cuarto capítulo y de forma determinante en el epílogo) ese extraño movimiento que hace que las cosas -a despecho de las teorías más teleológicas- se entremezclen con el azar, jueguen, y no sean, al menos para nosotros, tan previsibles y predecibles como a simple vista pudiese parecer y consigan, aún, sorprendernos.

*No existe un método propio de las ciencias del espíritu.*³

Gadamer

CAP. I.

EL CONCEPTO ARTÍSTICO DE JUEGO⁴ EN HANS-GEORG GADAMER

1. La Hermenéutica como ámbito filosófico del concepto de juego en Hans-Georg Gadamer

- 1.1. Introducción a la Hermenéutica
- 1.2. Introducción a la Hermenéutica filosófica: Heidegger y Gadamer
 - 1.2.1. Heidegger: Fenomenología y hermenéutica
 - 1.2.2. Gadamer: Ser y lenguaje
 - 1.2.3. La hermenéutica de Gadamer

2. El concepto de juego en Gadamer en una ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico

- 2.1. El contexto filosófico y artístico de una propuesta sobre el juego
- 2.2. El concepto antropológico de juego
- 2.3. El arte como construcción a partir del juego-vaivén
- 2.4. El papel cognitivo del arte

³ GADAMER, H-G., *Verdad y método, Vol. I*, Ed. Sígueme, Salamanca, 2003, p. 36.

⁴ Es necesario aclarar desde el principio que la voz alemana *Spiel*, que es traducida como juego, tiene un campo semántico más amplio que su correspondiente en español. Podemos decir, por ejemplo, que *Spiel* equivale a representar o interpretar (algo en escena, teatro, música, etc.). Asimismo, en inglés, aunque la correspondencia es mayor, también hay que decir que equivale a dos palabras: *game* y *play*.

CAP. I.

EL CONCEPTO ARTÍSTICO DE JUEGO EN HANS-GEORG GADAMER

1. La Hermenéutica como ámbito filosófico del concepto de juego en Hans-Georg Gadamer

1.1. Introducción a la Hermenéutica

No cabe otra posibilidad, antes de entrar a analizar el concepto de juego propuesto por Gadamer, que la de hacer una aproximación a la hermenéutica que le sirve de ámbito filosófico.

La voz ἐρμηνεία, utilizada tanto por Platón como por Aristóteles⁵, significa “expresión de un pensamiento” y de ahí se ha ampliado su significado al de explicación y, especialmente, al de interpretación del mismo. Hoy día, el sentido de esta voz se aproxima a aquel uso de los griegos clásicos tamizado por un uso posterior aplicado a la lectura de las Sagradas Escrituras⁶ y que entra, según Dilthey, en el campo de la filosofía de la mano de Georg Friedrich Meier y abandona la exclusividad del uso sacro gracias a Schleiermacher. En su uso actual se han diferenciado tradicionalmente dos tipos de lectura:

1. la interpretación literal: análisis de las significaciones lingüísticas y por tanto del sentido de las expresiones.
2. la interpretación doctrinal: análisis del pensamiento que subyace a la expresión verbal.

Dado que, por la profusión de su uso, existe una alta probabilidad de generar confusiones acerca de la utilización antigua y actual del término hermenéutica, intentaremos seguir una línea simplificada de esta noción y no profundizaremos en esa probable confusión. Trataremos, pues, de atenernos a los análisis más actuales sobre el significado de la hermenéutica, a sus consecuencias filosóficas y a su interés para las relaciones entre arte y juego que nos propone Gadamer. Sólo

⁵ Aristóteles escribió un tratado que forma parte del *Organon* cuyo título es *Peri hermeneías* (traducido al latín como *De interpretatione*).

⁶ Matthias Flacius Illyricus con *Clavis scripturae sacrae* y Adrian Heerebard con *Ermeneia lógica* son pioneros en la interpretación de textos en el siglo XVI.

adelantaremos que hoy día la hermenéutica es considerada de algún modo una antiepistemología. Lo veremos.

Durante el siglo XX la hermenéutica ha conseguido aglutinar a su alrededor una enorme nómina de filósofos y corrientes filosóficas. De esta aglutinación, y de los trabajos de Heidegger y Gadamer se ha derivado que la hermenéutica haya empezado a ser considerada por muchos filósofos y pensadores en general no sólo como una corriente filosófica sino como la filosofía por antonomasia. Más allá de lo que para otros filósofos puede ser una pretensión exagerada, algo que no puede ser negado a esta consideración de la hermenéutica como filosofía es su disposición genuinamente, necesariamente, dialogante e integradora. Por otro lado, la hermenéutica parece aquilatar toda la experiencia del pensamiento europeo. De este modo, muchas de las corrientes últimas de la filosofía o del pensamiento (la fenomenología, el existencialismo, el estructuralismo, el post-estructuralismo, la deconstrucción, la posmodernidad filosófica, etc.) están de alguna manera relacionadas con los procesos interpretativos y por tanto con la hermenéutica.

Si uno de los significados primigenios de la voz *hermeneúein* es el de prestar oídos a lo dicho, transmitir un mensaje, dar noticia, no se puede poner en duda que los procesos y los métodos hermenéuticos han acompañado a la filosofía a lo largo de toda su historia. Prestar oído y “expresar un pensamiento” (como decíamos al principio) son pues dos acciones básicas que podemos atribuir a ciertos métodos hermenéuticos de la filosofía.

En el pasado siglo, uno de los temas que más ha suscitado el interés de los investigadores en general (en prácticamente todos los ámbitos del conocimiento) y de los filósofos en particular ha sido el del lenguaje. Si desde los inicios de los métodos interpretativos el lenguaje ha sido, necesariamente, una de las fuerzas impulsoras de la hermenéutica clásica, en el siglo XX, una vez descartadas las ambiciones metafísicas de gran parte de la filosofía y puesto de manifiesto la necesidad de filosofar en y desde el lenguaje, la hermenéutica actual parece encontrarse en su terreno. Si a este terreno, diríamos “natural”, sumamos la necesidad de

determinadas corrientes filosóficas de distanciarse, e incluso de algún modo defenderse, de las lecturas tecno-científicas del mundo y de su invasión metodológica (especialmente de la filosofía analítica) y de las crisis y riesgos que conllevan, veremos cómo la hermenéutica ha conseguido encontrar no sólo una justificación a sus quehaceres sino también casi una solicitud de acción para intervenir en los asuntos de la vida con el fin de conseguir una mayor autocomprensión del ser humano. Es decir, la hermenéutica no sólo dispone ya de un terreno natural sino además de un terreno "abonado".

Superados de algún modo los afanes totalizadores del neopositivismo y sus visiones frívolas de la tradición y de la historia, el llamado "giro lingüístico" de la filosofía del siglo XX ha supuesto no sólo un cambio de rumbo más o menos intenso sino que algunos han querido ver en él una auténtica revolución (al modo de las revoluciones kunhianas y sus consecuentes cambios de paradigma) en la que el lenguaje se convierte en elemento decisivo en la mediación de los conflictos entre el pensamiento y la realidad. En este conflicto entre realidad y pensamiento subyace la posibilidad del *Verstehen*: la intelección o la comprensión –es decir, nuestro modo de contarnos lo que nos pasa-. Y en esta posibilidad se generan dos visiones: una de carácter metodológico y otra de carácter epistemológico (aunque como veremos, en Gadamer adquiere cierto carácter antiepistemológico). En función de estas dos visiones se diferencian por tanto dos planteamientos, uno de carácter metódico (reconstrucción) y otro de carácter filosófico-epistemológico (interacción).

Por tanto:

1. Reconstrucción: pretende un *Verstehen* fundado programáticamente en la reconstrucción de aquello que constituye el objeto de comprensión; para esto se fundamenta en la relación entre objeto y sujeto como ámbitos enfrentados, radicalmente distintos y, en cierto sentido, opuestos. Este modelo de comprensión está pues situado en el ideal de objetividad científico y tiene pretensiones de validez universal. Por tanto el planteamiento reconstructivo del *verstehen*,

entiende la hermenéutica como método. A este modelo corresponden las hermenéuticas de Schleiermacher y Dilthey.

-En Schleiermacher, en pleno movimiento romántico, la comprensión se fundamenta en una especie de "arte" para la re-experiencia del proceso mental constructivo, una especie de "inversión" del acto creador.

-En Dilthey, por su parte, se produce una distinción clara entre, las "ciencias del hombre" cuyos métodos conducen a la *comprensión* en la que se manifestarían las razones históricas del hombre; y, las "ciencias de la naturaleza" cuyos métodos conducen a la *explicación* de los fenómenos naturales a partir de regularidades legales (leyes de la naturaleza). La hermenéutica de Dilthey no se basa como en Schleiermacher en un movimiento inversor, directo, de la experiencia vivida sino que se fundamenta en la interpretación/comprensión de lo expresado a través del desciframiento de un texto, una operación quizás, inopinadamente, demasiado asimilada al ideal de objetividad científica aunque distinguiera entre la vida psíquica creada por el hombre (objeto de comprensión) y la natural no creada por el hombre (objeto de explicación) como con naturalezas distintas. De todos modos en *Introducción a las ciencias del espíritu. Ensayo de una fundamentación del estudio de la sociedad y de la historia* la intención de Dilthey a través del objetivismo y de una hermenéutica *psicologista* es la de encontrar una fundamentación propia, genuina, de las ciencias del espíritu.

2. Interacción: según este planteamiento, y más allá de una concepción meramente metodológica, se procura una comprensión de carácter fenomenológico, genuinamente filosófico, que propone una radicalización ontológica, del "ir a las cosas mismas" de Husserl. No ya, por tanto, una reconstrucción del objeto por parte del sujeto, sino una "mediación" entre sujeto y objeto, es decir un modelo dialógico de copertenencia entre sujeto y objeto. Esta radicalización ontológica, que veremos a continuación, identifica

hermenéutica con filosofía y fue puesta en marcha por Heidegger y desarrollada de manera sistemática por Gadamer.

1.2. Introducción a la Hermenéutica filosófica: Heidegger y Gadamer

Más allá de las corrientes teológico-existenciales, con Heidegger antes de ellas y con Gadamer después, la hermenéutica sufre un giro ontológico al tiempo que, podríamos decir, la fenomenología sufre un giro hermenéutico.

1.2.1. Heidegger: Fenomenología y hermenéutica

Según Heidegger la fenomenología sufre una radicalización hacia una ontología fundamental:

“Tomada por su contenido es la fenomenología la ciencia del ser de los entes –ontología-. En la dilucidación hecha de los problemas de la ontología surgió la necesidad de una ontología fundamental que tenga por tema el óntica-ontológicamente señalado, el “ser ahí”, de tal suerte que acabe por sí misma ante el problema cardinal, la pregunta que interroga por el sentido del ser en general.”⁷

A partir de una radicalización del lema husserliano “ir a las cosas mismas”, Heidegger convertirá la fenomenología trascendental en fenomenología hermenéutica y a ésta en ontología. La operación propuesta por Heidegger se fundamenta en el paso de un yo trascendental (ajeno a cualquier circunstancia o condición) de aquella fenomenología trascendental a un yo determinado por su facticidad y su historicidad: el ser-ahí, el *Dasein*. A través de una analítica existencial de las condiciones históricas y fácticas del ser-ahí es posible una hermenéutica, una interpretación de esas condiciones y por tanto una ontología. La fenomenología a través de la interpretación deja de ser trascendental y se convierte en ontología, en un estudio de los entes. Por otro lado, Heidegger nos dice que el *verstehen*, el comprender, pertenece a la estructura ontológica del *Dasein*. Es decir, el ser que es un ser-*ahí*, es un ser arrojado al mundo (ser *en el mundo*), *yecto*, y

⁷ HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, Trotta, Madrid, 2006, p. 60.

en ese estatuto se encuentra envuelto en unas condiciones de existencia y de historicidad. En esas condiciones dadas del ser-ahí, y no determinadas por él mismo, el "comprender" forma parte de la estructura ontológica del que es arrojado al mundo; el ser-ahí tiene un mundo, un "ahí" (diríamos ajeno), que comprender. Y en este sentido el ser-ahí es un ser para la "comprensión". El paso del yo trascendental husserliano indeterminado por las circunstancias al yo determinado por los hechos y por la historia hace del ser-ahí el ser que tiene que comprender, el ser que formula la pregunta por el ser. Esta pregunta es, por tanto, de carácter eminentemente ontológico.

Estos pasos mediante los cuales la fenomenología, a través de la hermenéutica, es ontología, dan lugar a una filosofía que es por el objeto de su estudio -el ente-, ontología, y por su método -"ir a las cosas mismas"- fenomenología. La fenomenología trascendental husserliana que intenta designar el ser mismo, (el yo trascendental), pasa a ser -a través de la historicidad y la facticidad- una fenomenología existencial, un análisis hermenéutico, que designa el ser-ahí, el Dasein, (el ser ahí o el ser-en-el-mundo). Y es este Dasein el que formula la pregunta por el sentido del ser que el estar (el existir) tiene. Esta pregunta determina una hermenéutica como análisis de la existencialidad de la existencia, un *verstehen* existencial que forma parte de la estructura ontológica del Dasein en la que intérprete e interpretado copertenecen en la comprensión. (Estructura en la que podemos apreciar el sustrato hermenéutico de una "interacción" entre objeto y sujeto).

En otro orden de cosas, pero como consecuencia de lo anterior, la comprensión de la estructura ontológica del Dasein ofrece al ser el poder (momento de ejercicio de la posibilidad) de ser-ahí. Esta posibilidad es una posibilidad mundana del Dasein como ser *yecto* (arrojado al mundo), y en cuanto poder determina la posibilidad del proyecto del ser-ahí. Es decir, la posibilidad como apertura, se recorta con la facticidad y la historicidad del estado de ser *yecto*. En este sentido la posibilidad del proyecto es siempre factible en cuanto posibilidad del ser *yecto* (del ser finito e incompleto arrojado al mundo). Lo posible del proyecto queda así determinado por el

estado de arrojado al mundo que tiene el ser-ahí. Y, por tanto, comprender es, en cuanto proyectar, la forma del ser-ahí en que éste es sus posibilidades en cuanto posibilidades.

De este modo el ser-ahí es constantemente, según Heidegger, más de lo que es (sus posibilidades lo pro-yectan), pero nunca más de lo que es fácticamente. No obstante, esta facticidad, siendo, podríamos decir, un recorte del yo trascendental en la mundanidad, genera precisamente las condiciones de posibilidad del proyectar del ser-ahí. Es decir, es la limitación que impone la facticidad, su finitud o incompletud, lo que hace surgir el proyecto.

A través de la hermenéutica, del comprender y la posibilidad del proyectar del Dasein, se produce el descubrimiento, según Heidegger de un sustrato más profundo, en el sentido de más originario, que el de la subjetividad trascendental para la génesis del sentido: la facticidad vital y la historicidad. Hasta ahora, hemos visto dos de las tres formas básicas de la estructura del Dasein: la facticidad y el comprender/proyectar. Antes de acercarnos a la tercera, el lenguaje, recapitulemos:

“Las formas básicas de la estructura del Dasein –‘el encontrarse en’, el ‘comprender’ y el ‘habla’. El ‘encontrarse en’ es la situación misma, no algo ‘exterior’ o ‘interior’; es el hecho de ‘estar ahí’, ‘arrojado’ y teniendo que habérselas con la propia existencia en cuanto estar-en-el-mundo. El ‘comprender’ es, por así decirlo, ‘el constituirse comprensivamente’, el ser original dado como un ‘poder-ser’. Por eso el comprender está estrechamente relacionado con el ‘proyectar’, el ser como proyecto (*Ent-wurf*), esto es, como proyecto de su propia posibilidad de ser. El ‘habla’ es una de las posibilidades fundamentales del ‘estar-en-el-mundo’.”⁸

⁸ Las tres formas son introducidas en FERRATER MORA, J., *Diccionario de filosofía, Tomo II*, Círculo de lectores, Barcelona, 1991, p. 1468.

El habla es pues la tercera forma básica de la estructura del Dasein. El llamado "último Heidegger" será el que protagonice la *Kehre*, el giro lingüístico, el impulso lingüístico en la esfera del pensamiento. Pero, a pesar de que el ser sea para el "último Heidegger" una especie de luz, alojada en el lenguaje –en el lenguaje poético o creador- y de la tendencia del filósofo a "poetizar el ser conmemorándolo y habitándolo", no debemos olvidar que el filósofo no deja de lado la ontología⁹ "pensando el Ser llega al lenguaje. El lenguaje es la casa del ser".

No obstante, atendiendo al tema de esta investigación, será de más utilidad acudir a Hans-Georg Gadamer para encontrar unas propuestas sistematizadas de las relaciones entre ser y habla, entre ser y lenguaje.

1.2.2. Gadamer: Ser y lenguaje

Después del paso de la fenomenología trascendental a una fenomenología hermenéutica y ontológica protagonizada por su predecesor, Gadamer retoma al Heidegger más interesado por el lenguaje. Pero, más allá de la propuesta heideggeriana de *Destruktion* del lenguaje metafísico, Gadamer intentará pensar la tradición en términos menos abruptos de lo que lo hace su maestro y cómo ésta se nos da como lenguaje.

Según Gadamer, estamos arrojados en un mundo que se nos da en la tradición. De modo que el ser-ahí, el ser-en-el-mundo, es el ser en la tradición. Y esta tradición se nos da como lenguaje. Recordando a Humboldt y su descubrimiento de la "acepción del lenguaje" como "acepción del mundo" sustenta Gadamer la formulación de que en el lenguaje se basa y se representa el que los hombres tengan mundo. Es decir, el hombre tiene mundo gracias al lenguaje y el lenguaje sólo tiene verdadera existencia gracias al hecho de que en él se representa el mundo.

"El lenguaje no es sólo una de las dotaciones de que está pertrechado el hombre tal como está en el mundo, sino que

⁹ *Ibidem*, p. 1469.

en él se basa y se representa el que los hombres simplemente tengan *mundo*. Para el hombre el mundo está ahí como mundo, en una forma bajo la cual no tiene existencia para ningún otro ser vivo puesto en él. Y esta existencia del mundo está constituida lingüísticamente. [...] No sólo el mundo es mundo en cuanto que accede al lenguaje: el lenguaje sólo tiene su verdadera existencia en el hecho de que en él se representa el mundo. La humanidad originaria del lenguaje significa, pues al mismo tiempo la lingüisticidad originaria del estar-en-el-mundo del hombre.”¹⁰

La lingüisticidad gadameriana recoge pues la mundanidad de Heidegger, haciéndola más concreta, y señala al Dasein por su apertura al mundo, a la tradición, que le concede el hecho de tener un lenguaje no exclusivamente literario, como quizás quiso ver Heidegger, sino como condición fundamental del ser-ahí. Se hace pues equivalente la lingüisticidad del hombre con la finitud de su existencia (el estado de *yecto* en una tradición que a través del lenguaje nos da un mundo): el lenguaje recorta la existencia y, sin embargo, la amplía por su capacidad de proyectar, como veremos más adelante.

Aunque Gadamer coincide con Hegel en la supresión epistemológica de la tradicional oposición sujeto-objeto a través del modelo dialéctico mediacional (mediación fruto del ‘hacer de la cosa misma’, totalidad del movimiento mediador entre sujeto y objeto y que los envuelve por igual.), rompe con él por haber conseguido lo anterior a costa de la disolución de lo histórico y lo finito en lo Absoluto, ya que la historicidad y la finitud son categorías incuestionables de nuestra propia experiencia.

“Soy hegeliano en todo excepto en la aceptación del Espíritu Absoluto”.¹¹

Además Gadamer rompe la relación necesaria propuesta por Hegel entre Historia y Verdad,

¹⁰ GADAMER, H-G., *Op. Cit.*, p. 531.

¹¹ Recogido en DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E., *Gadamer*, Ed. Del Orto, Madrid, 1997, p. 22.

“El rápido derrumbe del imperio hegeliano del espíritu absoluto confirma de modo expreso el final de la metafísica, esto es, el ascenso de las ciencias empíricas al primer lugar en el imperio del espíritu pensante.”¹²

pues la efectualidad de la historia quiere decir que las interpretaciones (múltiples) no son necesarias sino que están afectadas de la contingencia histórica y, por tanto, permanecen abiertas a nuevas interpretaciones. El lenguaje habla y dice todo lo que puede pero no puede decirlo todo.

A través de la experiencia hermenéutica se produce la experiencia de la propia finitud e historicidad, la apertura hacia nuevos ámbitos, y por tanto el lenguaje no sólo limita, en principio, al hombre sino que hace de su ser un proyecto posible, capaz de producir expectativas y abierto a la alteridad de la tradición. Es un lenguaje que es un “tú”, que produce en la lingüisticidad del ser-ahí una dialógica entre un yo y un tú (que es *el otro* manifestado en la tradición que se nos da en el lenguaje). La experiencia hermenéutica se fundamenta pues en una auténtica conversación entre un yo y un lenguaje-tradición-mundo al que somos arrojados. La apertura hacia el otro implica el reconocimiento de que debo estar dispuesto a dejar valer en mí algo contra mí, aunque no haya ningún otro que lo vaya a hacer valer contra mí.

Existe, pues, en el ser una apertura de carácter existencial (por el estado de yecto: finito e incompleto) que formula una pregunta al otro (lenguaje-tradición-mundo). Se propone pues, una dialéctica interminable de preguntas y respuestas, una especie de movimiento de vaivén. Y, como veremos más adelante, es el juego (un genuino movimiento de vaivén) el modelo ontológico que subyace al modelo de conversación hermenéutico tal y como lo formula Gadamer. El juego juega, como la lengua habla, en una especie de automovimiento y en ambos casos los sujetos son el juego y la

¹² Gadamer, *Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft*, p. 111. Citado por Richard Rorty en el capítulo “El ser que puede ser comprendido es lenguaje” en *Homenaje a Hans-Georg Gadamer*. Ed. Síntesis, Madrid, 2003, p. 46.

lengua, dejándose llevar, lejos de cualquier tipo de subjetivismo propio de los jugadores o de los conversadores/intérpretes. Se produce así una verdadera conversación que conduce a algo diferente de aquello que podría predecirse. En el juego, en la conversación: algo acontece.

Gadamer, en su famosa frase "El ser que puede ser comprendido es lenguaje", formula una verdadera conversación en la que es el propio ser quien interpela, quien acontece en su lingüisticidad; del mismo modo que el juego accede a su manifestación a través de los jugadores-intérpretes.

Esta conversación y, por qué no, su paralelismo con el juego, resuena socráticamente en el sentido de que la interpelación del ser nos recuerda el modo de "conducir un diálogo" mediante el cual el hombre puede encontrar la posibilidad de aspirar a la verdad y al mismo tiempo a la conciencia de su propia finitud. Mediante el análisis fenomenológico del comprender se deduce que el diálogo es el "lugar" donde acontece la verdad y se muestra la "cosa misma". Y como el médium del diálogo es necesariamente el lenguaje, la hermenéutica se resuelve definitivamente en el terreno del lenguaje.

Esta experiencia hermenéutica nos acerca antiguos ecos de la "docta ignorantia" en la que el conocimiento acontece en dos momentos: la negatividad y la apertura. La negatividad se refiere a que toda experiencia es negativa en el sentido de que siempre que experimentamos algo lo hacemos como algo que no habíamos supuesto, aprendiendo algo que antes no sabíamos, produciendo un "saberse". La apertura se entiende en cuanto que ninguna experiencia se consume en un saber absoluto, sino que siempre está abierta a nuevas experiencias, nuevas preguntas y respuestas en el seno de una conversación continua.

Es pues, que la hermenéutica, el análisis existencial, el diálogo, son, en este último sentido rejuvenecido de la "docta ignorantia", lugares en los que la verdad acontece.

1.2.3. La hermenéutica de Gadamer

Como hemos visto la comprensión es una de las tres formas básicas de la estructura del Dasein y, podemos decir, el modo de ser fundamental del mismo. La Hermenéutica filosófica que desarrolla Gadamer no es una metodología sino una teoría de la experiencia humana y de la praxis vital. Esta experiencia vital aparece antes de cualquier comprensión subjetiva y de cualquier metodología. En este sentido se incorpora una defensa por parte de Gadamer, fundamentalmente en su obra principal *Verdad y método*, del carácter legítimo de una verdad que no tiene por qué ser subsidiaria del ámbito de la objetividad científica (decíamos antes que la hermenéutica de Gadamer puede ser entendida como antiepistemología). Antes bien, esta verdad, que se puede reconocer en el ámbito del arte, de la filosofía o de la historia, tiene carácter precientífico y las ciencias del espíritu quedan de este modo liberadas de unos modelos de cientificidad que les son totalmente ajenos. Gadamer propone "otro modelo de racionalidad" que veremos más adelante. Su hermenéutica filosófica es entendida como un camino de experiencia, una sucesión de acontecimientos en los que nadie puede postularse como dueño. Este camino se produce por el movimiento del Dasein. El Dasein tiene carácter móvil (decíamos que del estado de *yecto*, de arrojado al mundo, se deriva un comprender que confiere un poder, una capacidad de proyectar), de modo que abarca el conjunto de la experiencia humana del mundo. Pero el sujeto del acontecer que se produce en la experiencia, (como habíamos visto en el juego que juega y el lenguaje que habla), no es el sujeto humano sino la movilidad de la propia experiencia. Y el contenido de verdad de esta experiencia no se refiere por supuesto al conocimiento que produce un sujeto respecto a un objeto. Lo conocido y lo cognoscente se implican en un acontecer de mediación recíproca, en una hermenéutica basada, como vimos, en la interacción entre ambos. El contenido de verdad, esa otra racionalidad de la que nos habla Gadamer no es de carácter objetivable, carece de pretensión científica y se refiere a un contenido que penetra y actúa en el ámbito de nuestra existencia. No se conoce la verdad sino que se experimenta y su

desvelamiento no ha de surgir necesariamente del “método”¹³. Es una hermenéutica existencial fruto de la experiencia limitada y finita.

“Es experimentado en el auténtico sentido de la palabra aquel que es consciente de esta limitación. Aquel que sabe que no es señor ni del tiempo ni del futuro; pues el hombre experimentado conoce los límites de toda previsión y la inseguridad de todo plan”.¹⁴

Gadamer articula su concepción de la hermenéutica filosófica sobre tres principios: la tradición, el lenguaje y la praxis.

1. Tradición: respecto a ella “la comprensión pertenece al ser de lo que comprende”. El verdadero sujeto de la comprensión será pues la tradición en cuanto lenguaje-tradición-mundo. La historia y con ella la tradición actúan sobre el sujeto (Wirkungsgeschichte) y condicionan nuestro ser.¹⁵ Existe así una consciencia de la determinación histórica, como ya había visto Heidegger, que supone la finitud de toda consciencia hermenéutica: somos en la tradición y por tanto limitados en nuestra autoconsciencia.

“En realidad no es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella. Mucho antes de que nosotros nos comprendamos a nosotros mismos en la reflexión, nos estamos comprendiendo ya de una manera autoevidente en la familia, la sociedad y el estado en que vivimos. La lente de la subjetividad es un espejo deformante.

¹³ A propósito de esta última idea recordamos aquí las consideraciones de Grondin. “Acerca de toda la obra de Gadamer puede afirmarse que, en contraposición a este saber moderno, basado en el método, parte de una duda con respecto a una ampliación universal de la idea del método, como si fuera la *única* vía de acceso a la verdad. Claro está que la intención de Gadamer no consiste en cuestionar el método mismo como vía de acceso a la verdad. Lo que él pretende es señalar bien cuáles son sus límites, porque su pretensión de monopolio podría encubrir otras experiencias de verdad y hacerlas irreconocibles.” GRONDIN, J. *Introducción a Gadamer*, Herder, Barcelona, 2003, p. 18.

¹⁴ GADAMER, H-G., *Verdad y método*, Vol. I, *Op. Cit.*, p. 433.

¹⁵ Como apunta Grondin, “[...] Gadamer hará constar que el saber *humano* sigue dependiendo de la tradición y de sus prejuicios (él llamará Wirkungsgeschichte) [“eficacia histórica”] a ese fondo) en grado mucho mayor de lo que el hombre está dispuesto a concederse a sí mismo.” GRONDIN, *Op. Cit.*, p. 18.

La autorreflexión del individuo no es más que una chispa en la corriente cerrada de la vida histórica. *Por eso los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser*".¹⁶

Nos encontramos en lo que denomina Gadamer la "fusión de horizontes": la comprensión es limitada porque es imposible ver más allá de la tradición, que supone un horizonte; pero esos horizontes o puntos de vista se abren a través de la dialéctica. La comprensión del ser-ahí, precisamente por su finitud (como había visto también Heidegger), supone el proyecto. Esta finitud en el marco de la tradición está determinada por el prejuicio. Gadamer considera al prejuicio, en sentido positivo, como la condición de posibilidad para un movimiento de la experiencia. Un prejuicio supone, por un lado, que todo saber previo se abra a una nueva experiencia de la alteridad que nos interpela desde su propia verdad, y, por otro lado -a la luz de la 'conciencia histórica'- que ponemos en suspenso su validez, como la pregunta que abre posibilidades y siempre está motivada por un supuesto. El prejuicio es pues una limitación provocadora, no hay conocimiento libre de prejuicio pero es a partir de éste que se puede, y se debe, producir una nueva comprensión.

"En consecuencia, es seguro que no existe comprensión libre de prejuicio por mucho que la voluntad de nuestro conocimiento deba estar siempre dirigida a escapar del conjunto de nuestros prejuicios"¹⁷

Y, por eso mismo,

"La conciencia que tenemos actualmente de la historia es fundamentalmente diferente de la manera en que otras veces el pasado aparecía a un pueblo o a una época. Entendemos por conciencia histórica el privilegio del hombre

¹⁶ GADAMER, H-G., *Verdad y método*, Vol. I, Op. Cit., p. 344.

¹⁷ *Ibidem*, p. 584.

moderno de tener plenamente conciencia de la historicidad de todo presente y de la relatividad de todas las opiniones" [...] y [...] "de ahora en adelante sería absurdo recluirse en la ingenuidad y los límites tranquilizadores de una tradición exclusiva, mientras que la conciencia moderna está llamada a comprender las posibilidades de una multiplicidad de puntos de vista relativos".¹⁸

2. Lenguaje: para Gadamer el lenguaje funciona como médium, dialógico, por el que la experiencia hermenéutica y la lingüística se relacionan. El lenguaje no es meramente una herramienta, es el ámbito envolvente, *el medio en (Die Mitte)* por el que se produce la comprensión del ahí, del mundo. La lengua materna-tradición-prejuicio-mundo es el *a priori* de toda experiencia. El ser es pues ser-en-el-lenguaje y nuestra racionalidad no se puede entender sin una racionalidad lingüística. En esta racionalidad lingüística algo acontece, la tradición sale a nuestro encuentro. El mundo se hace presente al ser humano a través del lenguaje y cualquier verdad pretendidamente objetiva (la de las ciencias de la naturaleza, por ejemplo) no puede ser un absoluto porque nace en la tradición, en el lenguaje de la tradición, en el lenguaje interpretativo que como decíamos antes es múltiple. El mundo no es objetivable porque, al ser intermediado por el lenguaje de la tradición, no está afuera: el mundo es mundo en el lenguaje.

En la experiencia hermenéutica "algo acontece"; esto es lo importante para Gadamer. Los seres yectos -que comprenden y proyectan- dialogan, y en esta comunidad comunicativa siempre surgen acontecimientos nuevos. Como en el modelo medial, envolvente, del juego, que hemos iniciado anteriormente, en el diálogo yo-mundo surge el acontecimiento que necesariamente funda una copertenencia.

La hermenéutica de Gadamer gira en un sentido ontológico a través del lenguaje:

¹⁸ GADAMER, H-G., *El problema de la conciencia histórica*, Tecnos, Madrid, 1993, pp. 41,42.

"la constitución óntico-especulativa que fundamenta la hermenéutica tiene la misma estructura universal que la razón o el lenguaje"¹⁹

"El modo como algo se presenta a sí mismo forma parte de su propio ser. Por lo tanto en todo aquello que es lenguaje se trata de una unidad especulativa, de una dimensión de sí mismo: ser y representarse, una distinción que, sin embargo, tiene que ser al mismo tiempo una indistinción."²⁰

Para Gadamer el lenguaje tiene carácter especulativo. Lo no dicho aparece en la palabra. En lo dicho puede, y de hecho lo hace, aparecer aquello que somos, es decir, aparece el ser que se hace "comprensible" a través del lenguaje. En otras palabras: el lenguaje expresa el ser. Si retomamos la famosa sentencia "El ser que puede ser comprendido es lenguaje", no tenemos dudas al respecto, sólo a través del lenguaje puede conocerse el ser. Nos dice el propio autor: "El modo como algo se presenta a sí mismo forma parte de su propio ser"²¹ En esta frase aparecen dos momentos distintos -ser y representarse (en el lenguaje, como parte de ese ser que representa)- que al mismo tiempo y sin dejar de ser distintos suponen también una indistinción: si "el ser que puede ser comprendido es lenguaje", ser y representarse (ser que se auto-representa) son una misma cosa. Lo que accede al lenguaje es la totalidad del ser que puede ser comprendido. Esa relación de distinción/indistinción entre ser y lenguaje (para la comprensión) fundamenta el giro ontológico protagonizado por Gadamer en la hermenéutica: interpretar el lenguaje es interpretar el ser-ahí, el ente. (De este modo la hermenéutica deja de ser un mero método para adquirir la categoría de una filosofía en la más genuina acepción de la palabra).²² Las cosas tienen un lenguaje (éste no es un mero

¹⁹ GADAMER, H-G., *Verdad y método*, Vol. I, Op. Cit., p. 570.

²⁰ *Ibidem*, p. 568.

²¹ *Ibidem*, p. 568.

²² A este respecto nos dice el propio Gadamer: "Pues la relación humana con el mundo es lingüística y por lo tanto comprensible en general y por principio. En este sentido la hermenéutica es, como ya hemos visto, un aspecto universal de la filosofía y no sólo la base metodológica de las llamadas ciencias del espíritu." *Ibidem*, p. 569.

instrumento del pensamiento), y es en este sentido que pueden ser comprendidas. Y si las cosas “hablan”, la conciencia histórica no puede más que interpretarlas en función de aquello que la tradición nos lega eludiendo cualquier tentación de formular una interpretación definitiva del mundo. La verdad del ser en el lenguaje se nos da como sentido y no de manera absoluta. La facticidad del ser supone un recorte de las pretensiones de objetividad y de verdad absoluta.

“Así pues, la verdad hermenéutica se entiende como participación, vivida como ‘pathos’, del sentido que nos llega desde la tradición. No está ni en el hacer anónimo de la ‘historia efectual’, ni en el solipsismo del sujeto que comprende, sino en ese punto ‘intermedio’ de la estructura dialógica de la comprensión, en que la ‘cosa misma’ se hace valer a sí misma como algo preferente en el marco de lo posible y probable”.²³

Y el círculo hermenéutico no será nunca cerrado, nunca existirá una interpretación definitiva.

3. Praxis: cuando más arriba hablábamos de que Gadamer proponía “otra racionalidad” hablábamos de una racionalidad práctica en cuanto que filosofía práctica que se distingue de (o se enfrenta a) las actitudes irracionalistas tanto como de las hiperracionalistas, constituidas estas últimas sobre todo por el sistema socio-tecnológico. De este modo, Gadamer recupera la filosofía práctica de Aristóteles proponiendo una racionalidad antidogmática que sirva a los seres humanos como instrumento para la satisfacción de las necesidades vitales y no como instrumento de sometimiento a las estructuras científico-técnicas (en cuanto que éstas, hasta ahora y a pesar de sus pretensiones y su enorme influencia, no han sabido demostrar sus capacidades para producir la satisfacción de las exigencias vitales). Nos dice Gadamer:

²³ Recogido en DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E., *Op. Cit.*, p. 39.

"[...] que no cuenta ningún pensamiento que no reconozca sus propios límites y que no sirve ningún *logos* ni ninguna lógica, que no sea llevada por ningún *ethos*. *Ethos*, no es, sin embargo, nada alto y sublime, sino el 'ser creado' que uno es y que no puede hacer, aunque haya sido el propio hacer, dejar y omitir lo que le ha hecho a uno como es".²⁴

Plantea Gadamer con su filosofía práctica una alternativa al dogmatismo reflexivo de Descartes²⁵ y de la dialéctica hegeliana tanto como a la crítica de las ideologías propuesta por la escuela de Frankfurt que se presenta libre de todo condicionamiento, libre de la tradición. La hermenéutica se propone como mediador práctico entre la tradición (y, por tanto, la conciencia de la norma) y la situación concreta del intérprete de la norma.

"Todo presente finito tiene sus límites. El concepto de la situación se determina justamente en que representa una posición que limita las posibilidades de ver. Al concepto de la situación le pertenece esencialmente el concepto de *horizonte*. Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto. Aplicándolo a la conciencia pensante hablamos entonces de la estrechez del horizonte, de la apertura de nuevos horizontes".²⁶

El diálogo entre la norma y la situación actual del sujeto conduce a una interpretación, a una hermenéutica de la tradición actualizada en la situación concreta del intérprete. Podríamos decir que la situación actual del intérprete es interpretada a la luz de una tradición que por

²⁴ Recogido por DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E., *Gadamer, Op. Cit.*, p. 46.

²⁵ "En todo ello cuestiona [Gadamer] dos presupuestos fundamentales de la teoría cartesiana del método. En primer lugar la búsqueda de un saber que, en todos sus aspectos, sea absolutamente claro y cierto. En segundo lugar, la hipótesis de que la clave de bóveda de ese saber ha de encontrarse en la evidencia reflexiva del pensamiento que se piensa a sí mismo." GRONDIN, J. *Op. Cit.*, p. 18.

²⁶ GADAMER, H-G., *Verdad y método, Vol. I, Op. Cit.*, p. 372.

este mismo hecho de interpretación concreta se actualiza. Y la fusión de horizontes de la que hablábamos antes se conquista cuando ampliamos nuestro horizonte (limitado en la situación concreta) mediante una especie de movimiento de vaivén entre tradición y situación concreta en la que se genera sentido y un saber de carácter práctico que es la forma fundamental de la experiencia: comprender-proyectar. En suma, la racionalidad que propone Gadamer queda al margen de la búsqueda de la objetividad absoluta y trata de hacer posible la solidaridad humana en forma de consenso al evidenciar las limitaciones (debidas a la facticidad y a la historicidad) de las interpretaciones que sólo mostrarán su efectividad mediadora en cuanto que... la demuestren. Como definitivamente nos dice el propio autor,

“El que quiere comprender un texto realiza siempre un proyectar. Tan pronto como aparece en el texto un primer sentido, el intérprete proyecta enseguida un sentido del todo. Naturalmente que el sentido sólo se manifiesta porque ya uno lee el texto desde determinadas expectativas relacionadas a su vez con algún sentido determinado. La comprensión de lo que pone en el texto consiste precisamente en la elaboración de este proyecto previo, que por supuesto tiene que ir siendo constantemente revisado en base a lo que vaya resultando conforme se avanza en la penetración del sentido. [...] Elaborar los proyectos correctos y adecuados a las cosas, que como proyectos son anticipaciones que deben confirmarse ‘en las cosas’, tal es la tarea constante de la comprensión. Aquí no hay otra objetividad que la convalidación que obtienen las opiniones previas a lo largo de su elaboración”.²⁷

²⁷ GADAMER, H-G., *Verdad y método*, Vol. I, *Ibídem*, p. 333.

2. El concepto artístico de juego en Gadamer en una ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico

2.1. El contexto filosófico y artístico de una propuesta sobre el juego²⁸

En *La actualidad de lo bello* Gadamer, nos dice Rafael Argullol en su introducción, trata de “trazar un puente ontológico entre la tradición artística (‘el gran arte del pasado’) y el arte moderno.”²⁹ Y para ello comenzará con un análisis de Hegel y de su tiempo, en ese punto crítico de enfrentamiento de idealismo y romanticismo contra ilustración y clasicismo (durante esa crisis surgida entre lo que aún no es contra lo que aún no ha dejado de ser). La muerte del arte -el “carácter de pasado del arte”- significa, a pesar de las malas interpretaciones que de ella se han hecho, que el arte, por un proceso de emancipación en el que la subjetividad clama por su reinado, acaba encontrándose no solamente libre sino también desvinculado del mundo, de su tiempo histórico y de aquellas actitudes que venían convirtiéndolo en algo paralelo al espíritu de su tiempo, y justificado por él. Sin duda la ironía surgida de la subjetividad hace del artista un sujeto autoconsciente³⁰, observador no sólo de su propia vida sino, lo que es más importante en este caso, de su propia actividad. La libertad es conseguida en unos procesos de autonomización primero de lo estético (Baudelaire: bello es lo que siento como bello) y luego de lo artístico (Baudelaire: bello es lo que produzco como bello). La justificación del arte, la necesidad y la integración del mismo en cuanto actividad amparada por el contexto social queda así desvanecida, difuminada, por la autonomización de “su verdad” como nuevo mensaje de redención que se anticipa al resto de la humanidad.

“En el siglo XIX, todo artista vivía en la conciencia de que la comunicación entre él y los hombres para los que creaba

²⁸ Respecto a la muerte del arte seguiremos aquí a Rafael Argullol en su introducción a *La actualidad de lo bello* de Hans-Georg Gadamer, Paidós, Barcelona, 1991.

²⁹ ARGULLOL, R. “Introducción” en GADAMER, H-G., *La actualidad de lo bello* de Hans-Georg Gadamer, Paidós, Barcelona, 1991, p. 9.

³⁰ A propósito de esta autoconsciencia Gadamer nos dice: “Es una elevada reflexividad que todos poseemos y que potencia al artista de hoy en su propia reflexividad.” GADAMER, H-G., *La actualidad de lo bello*, Op. Cit., *Ibidem*, p. 45.

había dejado de ser algo evidente. El artista del siglo XIX no está en una comunidad, sino que crea su propia comunidad con todo el pluralismo que corresponde a la situación y con todas las exageradas expectativas que necesariamente se generan cuando se tienen que combinar la admisión del pluralismo con la pretensión de que la forma y el mensaje de la creación propia son los únicos verdaderos. Esta es, de hecho la conciencia mesiánica del artista del siglo XIX, que se siente como una especie de 'nuevo redentor' (Immermann) en su proclama de la humanidad: trae un nuevo mensaje de reconciliación, y paga con su marginación social el precio de esta proclama, siendo un artista ya sólo para el arte."³¹

A partir de entonces, aparece la necesidad de justificar al arte porque éste ya no encuentra en el mundo ninguna justificación de su existencia.

"¿en qué sentido puede incluirse lo que el arte fue y lo que el arte es hoy en un mismo concepto común que abarque a ambos?"³²

En esa pregunta/apuesta que hace Gadamer (con el fin de encontrar un eje seguro en el que se apoyen el arte del pasado y el arte moderno) el elemento conductor va a ser fundamentalmente el carácter de verdad que aparece en todo arte. El carácter ontológico del arte supone que la experiencia de lo bello nos conduce a la verdad, y a una verdad que no es subjetiva.

"Y, sin embargo, la clase de verdad que nos sale al encuentro en la experiencia de lo bello reivindica de modo inequívoco que su validez no es meramente subjetiva".³³

³¹ *Ibidem*, pp. 36,37.

³² *Ibidem*, p. 59.

³³ *Ibidem*.

Será a través de la hermenéutica cómo Gadamer hará valer la obra de arte como hilo conductor de la explicación ontológica.

“[...] la esencia de lo bello no estriba en su contraposición a la realidad, sino que la belleza, por muy inesperadamente que pueda salirnos al encuentro, es una suerte de garantía de que, en medio de todo el caos de lo real, en medio de todas sus imperfecciones [*perfecciones* en el original en español], sus maldades, sus finalidades y parcialidades, en medio de todos sus fatales embrollos, la verdad no está en una lejanía inalcanzable, sino que nos sale al encuentro. La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real.”³⁴

Y para ello parte de tres conceptos antropológicos: el juego, el símbolo y la fiesta. Para esta investigación será el juego el único que reclame nuestra atención.

2.2. El concepto antropológico de juego

Antes de entrar en esta aproximación antropológica sería necesario aclarar que los textos de Gadamer producen a menudo una confusión que parece no resolverse en ningún momento: la confusión entre experiencia estética y experiencia artística. Esta confusión, si de algún modo ha sido intencionada, creemos que aporta escasa claridad a sus ideas. No obstante, aunque trataremos de estudiar ambas expresiones, debe aclararse que esta investigación centra su interés en la experiencia artística en cuanto experiencia creativa de un *autor* que sigue existiendo (frente a otras posiciones que centran su atención en la recepción de la obra de arte, es decir, en el espectador). Y hablaremos de experiencia estética en cuanto hablemos del espectador. De todos modos, esta distinción irá siendo perfilada a lo largo de las páginas siguientes.³⁵

³⁴ *Ibidem*, p. 59.

³⁵ A pesar del respeto intelectual que nos ofrece la figura de un pensador de tan alta categoría como Gadamer y sus indiscutibles aportaciones filosóficas, especialmente su dedicación a la estética, no podemos estar de acuerdo con todas sus apreciaciones y menos con aquella que queda recogida en *La actualidad de lo bello* cuando nos habla de la justificación del arte

El concepto de juego ha sido tratado por Gadamer especialmente en dos ocasiones, una en *La actualidad de lo bello* y otra en *Verdad y método*. Iremos de un ensayo a otro en función de las necesidades de la presente investigación.

El juego ha sido objeto de numerosos estudios estéticos a lo largo de la historia del pensamiento. Gadamer intenta desembarazarse de la significación subjetiva –fundamentalmente en Kant y Schiller³⁶– que habitualmente ha sido aplicada a la conciencia de los jugadores, y por extensión a la conciencia estética, en cuanto expresión de un estado psicológico propio del sujeto que juega. Bien al contrario, Gadamer nos dice que el juego es el modo de ser de la propia obra de arte.³⁷ La conciencia estética, estudiada por Kant y Schiller, en cuanto subjetividad (sujeto) que analiza la realidad exterior (objeto), ya hemos visto, cuando hablábamos de cómo entiende Gadamer la hermenéutica, que no puede ser un buen modelo de interpretación. Muy al contrario, la hermenéutica de Gadamer vimos que se sustentaba en una relación de interacción intérprete-interpretado en un ámbito envolvente. Es por esto que el juego no será analizado por el autor como un estudio de la subjetividad del jugador sino que –gracias a un brillante giro conceptual– será investigado en sí mismo, y la conciencia estética, subjetiva, será sustituida por la experiencia del arte.

aludiendo a la poesía hermética: “Pues, allí donde ningún otro entiende, parece que se convoca al filósofo”. GADAMER, H-G., *La actualidad de lo bello*, Op. Cit., *Ibidem*, p. 40. En esta investigación tratamos de establecer conexiones transversales en las que el arte puede jugar un papel mediador, pero no está dentro de nuestras intenciones aceptar acriticamente la propuesta de ninguna atalaya epistemológica (o antiepistemológica) por encima del arte por mucho que reconozcamos en la filosofía a una magnífica compañera de viaje.

³⁶ A propósito de este giro en contra de la subjetividad nos aclara Grondin el punto de vista gadameriano: “Si se quiere reconocer al arte una pretensión de verdad y si se quiere experimentar por el arte en qué pudiera consistir una verdad no metodizable, entonces es necesario superar la subjetivación kantiana y post kantiana de la estética. Se trata según Gadamer del gran callejón sin salida de la estética, más aún, de la modernidad en general. De hecho, la pretensión de dominio de la ciencia moderna con respecto a la objetividad es lo que obliga a la experiencia estética a entenderse a sí misma de manera puramente subjetiva, como si en ella se tratara únicamente de vivencias subjetivas del individuo.” GRONDIN, J. *Introducción a Gadamer*, Herder, Barcelona, 2003. p. 18.

³⁷ GADAMER, H-G., *Verdad y método*, Vol. I, Op. Cit., p. 143.

“Es posible distinguir el juego mismo del comportamiento del jugador, el cual forma parte como tal de toda una serie de otros comportamientos de la subjetividad.”³⁸

Gadamer propone el arte como lugar de conocimiento y para ello centrará su análisis en la obra de arte como lugar genuino del juego, independiente, por tanto, de la subjetividad de la conciencia estética.

“Nuestra pregunta por la esencia misma del juego no hallará por lo tanto respuesta alguna si la buscamos en la reflexión subjetiva del jugador. En consecuencia tendremos que preguntar por el modo de ser del juego como tal.”³⁹

Según Gadamer, el juego se realiza en su integridad cuando el jugador se abandona por completo a él. Y en cierto sentido esto se debe a una seriedad intrínseca que supone el hecho de jugar y que supone una cierta enajenación en el mismo. “El que no se toma en serio el juego es un aguafiestas”⁴⁰. Esta apreciación será fundamental para la reflexión que Gadamer propone acerca de la experiencia estética puesto que la obra de arte no será un objeto que requiere una conciencia estética, un sujeto, para enjuiciarlo sino que, como consecuencia de una interacción, será el intérprete el que sufrirá una experiencia que lo modificará. Es decir, en una inversión elocuente, el intérprete (el sujeto) será alterado por lo que podríamos haber considerado lo interpretado (el objeto). Esto nos lleva a concluir que el verdadero sujeto de la experiencia estética, lo que permanece inalterado, será la propia obra de arte. Al igual que en el juego el sujeto es el juego, en la obra de arte el sujeto es ella misma y no la conciencia del intérprete.

Respecto al modo de ser del juego Gadamer apunta en *La actualidad de lo bello* a un “automovimiento” del que ya no habla en *Verdad y método*⁴¹; sin embargo, en ambos estudios concreta ese movimiento especial del juego en

³⁸ *Ibidem*, p. 144.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ GADAMER, H-G., *La actualidad de lo bello*, Op. Cit., p. 67.

un movimiento de vaivén que puede ser comprobado en cualquiera de sus manifestaciones (no solamente del juego humano: juego de las olas, juego de luces, juego de un gato con una madeja, etc.).

“En todos estos casos se hace referencia a un movimiento de vaivén que no está fijado a ningún objeto en el cual tuviera su final”⁴²

La ausencia de objetivo final es esencial: no existe una sucesión de movimientos que conducen a una resolución final sino que el vaivén supone una repetición que se resuelve en sí misma, en su propia continuidad discontinua de lo que va y viene. El vaivén supondrá una repetición de lo que nunca es igual. “Es juego la pura realización del movimiento”⁴³ y ningún aspecto teleológico debe inmiscuirse. Esta pureza del automovimiento viene determinada precisamente por la ausencia de subjetividad del jugador: de un modo definitivo *algo* “juega”. Gadamer quiere reconocer en un pasaje del estudio clásico de Huizinga⁴⁴ “*el primado del juego frente a la conciencia del jugador*”⁴⁵ y, por tanto, un sentido medial, diríamos, envolvente del hecho de jugar. Lo que Gadamer llama “sentido medio” del juego es un parangón que él mismo hace con las formas verbales de las lenguas clásicas en las que existen conjugaciones verbales por las que la voz queda indeterminada entre la voz activa y pasiva; es decir, una voz construida en modo pasivo pero con connotaciones de actividad (obedecer, educar, etc.). Y el uso del término “sentido medio” no puede ser más adecuado para lo que Gadamer nos quiere decir a este respecto: “[...] todo *jugar es un ser jugado*”⁴⁶; es decir: el que juega, se la juega (en ese sentido de seriedad radical que decíamos antes). Se produce una enajenación en el juego; uno se abisma en lo ajeno seguramente con la intención de que ese abismo nos

⁴² GADAMER, H-G., *Verdad y método*, Vol. I., Op. Cit., p. 146.

⁴³ *Ibidem*, p. 146.

⁴⁴ Un punto de vista antropológico que Gadamer encuentra en Huizinga y que le proporciona un buen argumento, “Los mismos salvajes no conocen distinción conceptual alguna entre ser y jugar, no tienen el menor concepto de identidad, de imagen o de símbolo. Por eso se hace dudoso si el estado espiritual del salvaje en sus acciones sacrales no nos resultará más asequible ateniéndonos al término primario de ‘jugar’. En nuestro concepto del juego se deshace también la distinción entre creencia y simulación.” (HUIZINGA, J., *Homo ludens*, Alianza, Madrid, 2007) citado por Gadamer. *Ibidem*, p. 147.

⁴⁵ En cursiva en el original. *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 149.

aporte algo. Está claro que uno no puede jugar solo, necesita de otro, de algo que corresponda con ciertas contrainiciativas y que no ha de corresponderse necesariamente con un ser humano (podría ser, como vimos, una pelota que por sus características físicas, en este caso, no va a responder de manera previsible a nuestras iniciativas con ella). Pues bien, ese jugar con *algo otro* que está ahí delante, produce según Gadamer un incremento del ser. En cierto modo el abismarse en el juego, dejarse envolver por lo ajeno, por un "medio", viene determinado por una necesidad de apertura al riesgo de ser otro en el juego (sin dejar de ser uno mismo), una apertura que como vimos en la "docta ignorantia" (apertura y negatividad) es una de las condiciones de la experiencia. Jugar es experimentar, y cuando nos jugamos en el juego podemos decir que "nos experimentamos". Ya habíamos visto que el sujeto del juego es el propio juego, que lo que permanece invariante es el juego, de modo que cuando jugamos ampliamos el ser de la experiencia.

"El juego mismo siempre es un riesgo para el jugador. Sólo se puede jugar con posibilidades serias. Y esto significa evidentemente que uno entra en ellas hasta el punto de que ellas le superan a uno e incluso pueden llegar a imponérsele. La fascinación que ejerce el juego sobre el jugador estriba precisamente en este riesgo. Se disfruta de una libertad de decisión que sin embargo no carece de peligros y que se va estrechando inapelablemente."⁴⁷

Para Gadamer cualquier actitud respecto al juego en la que no se produzca ese riesgo de dejarse envolver por lo ajeno supondría un fracaso en la seriedad del juego. Sería una actitud frívola. Si uno juega, es para jugársela. Nosotros añadimos que cualquier otra opción supondría un mero afán de dominio, algo así como "jugar con las cartas marcadas".

Retomando el vaivén del juego genuino y serio (y por eso mismo lúdico), Gadamer añade:

⁴⁷ *Ibídem.*

“El juego representa claramente una ordenación en la que el vaivén del movimiento lúdico aparece como por sí mismo. Es parte del juego que este movimiento tenga lugar no sólo sin objetivo ni intención, sino también sin esfuerzo. Es como si marchase solo”.⁴⁸

Desde luego este “sin esfuerzo” no es radical sino que supone más bien en Gadamer una liberación de la continua creación de iniciativas vulgares que demanda la vida. Y es por esto que el juego no sólo demanda, como el vaivén, la repetición sino que denodadamente la estimula.

“Esto se hace también patente en el espontáneo impulso a la repetición que aparece en el jugador, así como en el continuo renovarse del juego, que es lo que da su forma a éste (por ejemplo el estribillo).”⁴⁹

Por ejemplo el estribillo. Éste renovarse de la repetición de manera espontánea será revisitado más adelante en las confluencias del juego-vaivén con el ritornelo de Deleuze-Guattari y su repetición de lo diferente como movimiento ampliador de un mundo. Sin embargo, es pertinente ahora continuar con aquella relación apenas apuntada al principio de este capítulo entre el vaivén y la obra de arte. Gadamer acude al juego de la naturaleza y a su contemplación como ejemplo de la experiencia estética y en cuanto que “la naturaleza es siempre un juego renovado, sin objetivo ni intención, sin esfuerzo, puede considerarse justamente como un modelo del arte”⁵⁰, y cita a Schlegel:

“Todos los juegos sagrados del arte no son más que imitaciones lejanas del juego infinito del mundo, de la obra de arte que eternamente se está haciendo a sí misma”.⁵¹

⁴⁸ *Ibidem*, p. 147.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 148.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ SCHLEGEL, F., “Gerspräch ubre die Poesie”, en *Jugendschriften II*, 1882, 364; en GADAMER, H-G., *Ibidem*, p. 148.

La ausencia de objetivos es determinante a la hora de considerar el juego por parte de Gadamer. Ello no significa que el juego sea un asunto desregulado, muy al contrario; en la estimación del autor las reglas del juego son un atributo esencial para que el jugador pueda enajenarse en él y liberarse, como decíamos antes, de la necesidad de formular iniciativas continuamente. Y uno de los aspectos fundamentales de esta regulación lo constituye el “espacio de juego”. En él, no son tan importantes los límites físicos que lo distinguen del exterior -es decir, no es tan importante la contención de lo externo- cuanto sí lo son las necesidades de desenvolvimiento del propio juego. “El juego humano requiere su propio espacio de juego”⁵² no significa meramente la necesidad de un espacio físico limitado sino que además, y fundamentalmente, significa un cambio de actitud. Cuando juego, juego, y no me dedico a otra cosa que a eso. Y, como decíamos antes, los objetivos y las intenciones quedan fuera. Es decir, cuando se juega uno se conduce de modo distinto al habitual. Existe una concentración psíquica tan importante en el juego -casi una obsesión en la que todo ludópata se reconoce- que todo lo demás se olvida.

Cuando hablábamos del ser como ser que se autorrepresenta, y que esta autorrepresentación forma parte de la estructura ontológica del ser, estábamos en cierto modo adelantando lo que nos dice Gadamer de la autorrepresentación del juego y que es uno de los aspectos fundamentales del juego como tal y especialmente de la obra de arte. El juego, al encontrarse de algún modo aislado mediante un sistema de demarcación (físico y, sobre todo, conductual) carece de objetivos externos y por tanto sólo cumple su tarea, su actividad. Este cumplimiento exclusivo de su actividad podríamos decir que lo representa, lo autorrepresenta porque más allá de esta representación no es nada. Es decir, el juego se juega y en cuanto tal se autorrepresenta. Gadamer evidencia este estatuto ontológico del juego, pero más allá de él (le parece insuficiente atribuir la autorrepresentación al juego puesto que también la naturaleza se autorrepresenta) apunta una de sus consideraciones más audaces en cuanto que, como adelantamos más arriba, el juego supone una

⁵² *Ibidem*, p. 150.

autoexpansión de uno mismo, un incremento del ser. Y podríamos añadir que, en cuanto enajenación en un medio envolvente como el juego, lo que de veras se representa no es meramente el jugar sino ese incremento del ser-que-se-la-juega y que en cuanto que se la juega se incrementa. El ser representa su expansión jugándosela. Y, según esto, una conclusión, si se quiere más radical, que podríamos apuntar es que no existe expansión del ser sin representación, siempre y cuando propongamos la representación como la "producción de una exterioridad" que sólo puede ser atendida por "otro". En cuanto a esto Gadamer nos dice:

"Toda representación es por su posibilidad representación para alguien. La referencia a esta posibilidad es lo peculiar del carácter lúdico del arte. En el espacio cerrado del mundo del juego se retira un tabique"⁵³

Y, más adelante, una vez que ha distinguido, por ejemplo, entre el juego infantil y la puesta en escena de un drama teatral diferenciados por su no-referencia y sí-referencia al espectador respectivamente, nos dice:

"Por eso lo que transforma al juego en una exhibición no es propiamente la falta de un tabique. Al contrario, la apertura al espectador forma parte por sí misma del carácter cerrado del juego. El espectador sólo realiza lo que el juego es como tal."⁵⁴

Como aclaramos en la nota 1 de este capítulo, la traducción de *Spiel* al español como "juego" supone una pérdida de campo semántico respecto de la voz alemana. Gadamer incluye en su definición de juego el significado de representación o interpretación (teatral o musical, por ejemplo). Es por esto que esta acepción forma parte esencial del análisis que hace Gadamer del concepto de juego y le lleva a decir que la representación dramática o musical son también juegos que adquieren el carácter de cerrados gracias a

⁵³ GADAMER, H-G., *Verdad y método*, Vol. I, *Op. Cit.*, p. 152.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 153.

la apertura al espectador. Es el espectador el que forma la cuarta pared y el que finalmente dota de pleno significado a la representación. Respecto a esta inclusión semántica legítima por parte de Gadamer tenemos que decir que la representación teatral o la interpretación musical no son objeto de estudio en la presente investigación y que por tanto sólo se acudirán a ellas cuando se juzgue oportuno para la clarificación de algunos aspectos de interés para esta tesis.

2.3. El arte como construcción a partir del juego-vaivén

Gadamer comienza el capítulo titulado *La transformación del juego en construcción y la mediación total* con una aseveración radical emboscada en una formulación desiderativa:

"A este giro por el que el juego humano alcanza su verdadera perfección, la de ser arte, quisiera darle el nombre de *transformación en una construcción*." ⁵⁵

En esta afirmación se explicita la intención constructiva de Gadamer en cuanto que algo que ha sido formulado como un movimiento (el vaivén propio del juego y por tanto inestable) da lugar a una conformación consolidada (según parece la traducción más adecuada de la palabra alemana *gebilde*: construcción, configuración) que se aleja del hacer representativo de los jugadores.

Este giro lo lleva a cabo Gadamer gracias a la maniobra de "repetición", según la cual algo que puede repetirse acaba por poder hacerse permanente adquiriendo el carácter no sólo de energía (propia del movimiento) sino de *constructo* u obra (consolidada). Y la herramienta conceptual que utiliza el autor para conseguir este giro es la de la "transformación"; algo de lo que -después de decir que "el juego mantiene frente a todos ellos [artistas y espectadores] una completa autonomía, y es a esto a lo que se refiere el concepto de transformación"⁵⁶- evidentemente se propone dar explicaciones:

⁵⁵ *Ibidem*, p. 154.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 155.

“La relevancia que tiene esto para la determinación del ser del arte se hará más patente si se toma en serio el sentido de esta transformación.”⁵⁷

Distingue seguidamente transformación de alteración (en la que no se produce un cambio total sino más bien un cambio de la cualidad, un accidente de la sustancia).

“En cambio ‘transformación’ quiere decir que algo se convierte de golpe en otra cosa completamente distinta, y que en esta segunda cosa en la que se ha convertido por su transformación es su verdadero ser, frente al cual su ser anterior no era nada” [...] Nuestro giro ‘transformación en una construcción’ quiere decir que lo que había antes ya no está ahora. Pero quiere decir también que lo que hay ahora, lo que se representa en el juego del arte, es lo permanentemente verdadero”.⁵⁸

Sin duda, Gadamer elabora mediante la “transformación” un concepto complejo que trata de explicar cómo el movimiento del juego da lugar a la obra de arte de un modo radical y repentino, pero es un concepto que, como hemos dicho antes, ha de ser a su vez explicado⁵⁹. Para ello atiende a varios aspectos:

-en primer lugar, en esta transformación han desaparecido los jugadores (incluidos los creadores o artistas). Ellos, en el juego del arte, no sólo juegan. El artista a través de la obra no juega, sobre todo, a cambiar de identidad en un juego de la subjetividad; muy al contrario, según Gadamer, la identidad del que juega el juego del arte, el que produce la

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ Apuntamos la intención de Gadamer sugerida por Jean Grondin en este aspecto: “La tesis fundamental de Gadamer es aquí que el arte constituye un juego, cuyo sentido consiste en la representación transformadora que proporciona a lo representado un incremento de ser. Este incremento de ser significa que el ser, transformado de esta manera, es conocido en su verdad. Esta verdad conocida se convierte para el espectador en el encuentro consigo mismo.” GRONDIN, J. *Op. Cit.* p. 83.

transformación, realiza una transformación radical en la que su identidad ya no se mantiene. Tenemos que decir que esta apreciación de Gadamer resulta idónea respecto a los actores, músicos o poetas que interpretan algo frente a alguien por medio de las "artes transitorias" (música, poesía, teatro, etc.). Mucho más difícil, o mucho más fácil, según se mire, es utilizar ese argumento para aquellos otros artistas cuyas artes son construcciones físicas: pintores, escultores, arquitectos, etc. porque en ellos la identidad está perdida en cuanto que la obra sale de sus manos o de sus proyectos porque permanece físicamente separada de sus autores (igualmente en el caso de autores literarios, compositores musicales, etc.). Y por ello Gadamer nos dice a renglón seguido: "Los actores (o poetas) ya no son, sino que sólo es lo que ellos representan".⁶⁰ De todos modos Gadamer no pretende ser exhaustivo a este respecto.⁶¹

-en segundo lugar, la transformación en imagen, por ejemplo, dota al objeto representado de algo que no tenía, lo convierte en arte mediante una transformación radical. Podríamos decir que la imagen genera en lo representado una selección, sustantivación y diferenciación respecto a lo representado de las que éste carece. Se produce así una intensificación del ser hasta el punto de que se aprecia una transfiguración. Es decir, lo representado es en cierto modo menos que su representante.

-en tercer lugar, el mundo ya no es el mismo: "La transformación en construcción no es un simple desplazamiento a un mundo distinto"⁶². No es un mundo distinto sólo porque esté cerrado como decíamos antes sino, y esto es fundamental, porque el patrón de sí mismo (su sistema de referencias y de valoración) es él mismo en cuanto construcción diríamos endo-consistente. La realidad ya no sirve de parangón para la construcción artística, incluso si fue inspirado por ella. Aquí Gadamer hace despegar de la tierra la obra de arte y nos dice que en ella (en el momento de romper su vínculo con lo real y no tener ya que cumplir con su sistema de referencias)

⁶⁰ GADAMER, H-G., *Verdad y método*, Vol. I *Op. Cit.*, p. 156.

⁶¹ En el capítulo "La representación en las artes no transitorias" nos dice Jean Grondin: "La finalidad de Verdad y método no era la de ofrecer una teoría integradora de las artes. Se trataba más modestamente de la "Elucidación de la cuestión de la verdad desde la experiencia del arte" (como dice el título de la primera parte de la obra), cuyo alcance sobrepasa el ámbito del arte y puede ser fructífero para una hermenéutica más general de las ciencias humanas y del entender lingüístico." GRONDIN, J. *Op. Cit.*, p. 83.

⁶² GADAMER, H-G., *Ibidem*, p. 156.

la verdad que se dice es una verdad superior, en cierto modo una verdad que Gadamer denomina autónoma y que nosotros quisiéramos caracterizar como auto- o endo-consistente. No se tratará pues de una verdad objetiva y comprobable propia del "método", sino de un acceso a una verdad de más alto nivel. En seguida Gadamer nos hablará de que la transformación en construcción del juego da un paso más, pues es una transformación hacia lo verdadero.

"No se trata de un hechizo que espere a la palabra que lo deshaga, sino que se trata de la redención misma y de la vuelta al ser verdadero. En la representación escénica emerge lo que es. En ella se recoge y llega a la luz lo que de otro modo está siempre oculto y sustraído."⁶³

A pesar de su referencia no siempre explícita a las artes transitorias y a pesar de su extensión, merece la pena detenerse, en la lectura del siguiente párrafo en el que Gadamer termina concluyendo que la realidad supone "lo no transformado" mientras que el arte se reivindica en la "superación de esa realidad en su verdad".

"La realidad" se encuentra siempre en un horizonte de futuro de posibilidades deseadas y temidas, en cualquier caso de posibilidades todavía no dirimidas. Por eso ocurre siempre que una y otra vez se suscitan expectativas que se excluyen entre sí y que por lo tanto no pueden cumplirse todas. Es la indecisión del futuro la que permite un exceso tal de expectativas que la realidad siempre queda por detrás de éstas. Y cuando en un caso particular se cierra y cumple en la realidad un nexo de sentido de manera que todo este curso infinito de las líneas de sentido se detenga, entonces una realidad de este tipo se convierte en algo parecido a una representación escénica. [...] En estos casos en los que la realidad se entiende como juego se hace patente cuál es la realidad del juego que hemos caracterizado como "juego del

⁶³ *Ibidem*, p. 157.

arte". El ser de todo juego siempre es resolución, puro cumplimiento, *enérgeia* que tiene en sí su propio *télos*. El mundo de la obra de arte, en el que se enuncia plenamente el juego en la unidad de su decurso, es de hecho un mundo totalmente transformado. [...] De este modo el concepto de transformación se propone caracterizar esa forma de ser autónoma y superior de lo que llamamos una construcción. A partir de ella la llamada realidad se determina como lo no transformado, y el arte como la superación de esta realidad en su verdad."⁶⁴

Compilando estas características de la transformación del juego en una construcción (que es obra de arte), podemos decir que:

- se dirige hacia la permanencia y la estabilidad, como obra consolidada
- es una transformación radical del juego en algo distinto a él
- en ella los instigadores desaparecen
- tiene su propio patrón alejado del de la realidad, es autoconsistente
- produce un incremento del ser
- su verdad es mayor y más profunda que la del mundo real

2.4. El papel cognitivo del arte

Todas estas características (aunque no del todo explícitas en Gadamer), resultado de una transformación, pueden, por tanto, ser tomadas como afirmaciones sobre qué es una obra de arte. Toda la obra de *Verdad y método* conduce a un objetivo fundamental: encontrar el sentido cognitivo de la obra de arte y acabar con la pretensión de las ciencias objetivas de ser las únicas que pueden tratarse con la verdad de las cosas. Pero, una cuestión fundamental que se nos plantea en estas circunstancias es: si lo verdadero del arte es de una categoría superior a lo verdadero de la realidad y además no tiene que ver con la verdad objetiva de las ciencias de la naturaleza ni con la subjetividad de los intérpretes ¿cuál es la naturaleza de esa verdad del arte?

⁶⁴ *Ibidem.*

Gadamer recurre, en principio, al antiguo concepto de *mimesis*, imitación. La imitación contenía un significado cognitivo que según el autor merece la pena rescatar y que fue dejado de lado cuando aparecieron las tesis subjetivistas. Lo representado quiere verse en lo representante (en la imitación) de tal manera que ya sólo quede lo representado. Es decir, a través de la imitación/representación lo representado se desvanece en pro de lo que ahora es. Y ¿cuál es el sentido cognitivo que podemos encontrar en la mimesis? El reconocimiento. “¿Pero qué es el reconocimiento?”⁶⁵ No se trata, como a primera vista podría parecer, de re-conocer nuevamente algo que ya se conocía. No. El reconocimiento, según Gadamer, apunta a conocer algo *más* de lo que ya se conocía. Es un reconocimiento de la esencia que a través de la representación queda libre de todas aquellas circunstancias que distraen de la aprehensión de lo profundamente verdadero. Existe en toda representación un “poner de relieve”. Lo decíamos más arriba cuando hablábamos de la transformación de la imagen: se activan para esta puesta de relieve mecanismos de selección, sustantivación y diferenciación respecto a lo representado de las que éste carece. Y decíamos que lo representado es en cierto modo menos que su representante. Lo reconocido queda libre de los accidentes, de lo inesencial, de lo casual, y de este modo se revela en su verdadero ser. “Cara al conocimiento de la verdad el ser de la representación es más que el ser del material representado, el Aquiles de Homero es más que modelo original”⁶⁶. En esta afirmación de Gadamer nosotros no sólo vemos aquellos mecanismos antes mencionados mediante los que se produce un desvelamiento de la esencia sino que nos parece fundamental además hablar de una maniobra de “condensación” (lo veremos más adelante). Gadamer habla, pues, de una exageración (que opera más que por mera imitación), en la que se produce una “mostración” de la esencia de lo representado y en cuanto tal algo *más* que él y además producido más auténticamente.

“La relación mímica original que estamos considerando contiene, pues, no sólo el que lo representado esté ahí, sino

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 159.

también que haya llegado al ahí de manera más auténtica. La imitación y la representación no son sólo un repetir copiando, sino que son conocimiento de la esencia”.⁶⁷

En el fenómeno del reconocimiento se “apunta este idealismo de la esencia. Sólo en su reconocimiento accede lo ‘conocido’ a su verdadero ser y se muestra como lo que es”.⁶⁸ De modo que para Gadamer, el conocimiento (la verdad) al que se accede a través del juego transformado en construcción que es arte es el conocimiento de la esencia. Con ello Gadamer desestima el nominalismo y el subjetivismo de la conciencia estética (una especie de “molde vacío” en el que cualquier cosa puede ocupar) para recuperar el carácter de verdad que se produce en todo arte (antiguo y presente).

“Nuestra tesis es, pues, que el ser del arte no puede determinarse como objeto de una conciencia estética, porque a la inversa el comportamiento estético es más que lo que él sabe de sí mismo. Es parte del *proceso óntico de la representación*, y pertenece al juego como tal.”⁶⁹

Recuperando aquella afirmación de Heidegger que nos dice que el ser es más de lo que es-ahí, es decir que forma parte de la estructura ontológica del ser un ser *ampliado*, un ser que comprende y proyecta a pesar de los recortes de la facticidad, vemos que Gadamer lo suscribe absolutamente y lo concreta en la producción de la obra de arte. La obra de arte supone un incremento de ser sobre todo porque *proyecta algo más* de lo que en sí misma es y algo más que aquello que representa. Gadamer parece proponer la obra de arte como una especie de lanzadera mediante la que el ser se proyecta y se intensifica y encuentra *su* verdad.

“Lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello hacia lo que uno se polariza en ella, es más bien en

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ *Ibidem*, p. 161.

qué medida es verdadera, esto es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo.”⁷⁰

La verdad de Gadamer pertenece como hemos visto al idealismo de la esencia y definitivamente a un mayor conocimiento del ser-ahí-en-la-tradición-en-el-lenguaje-en-el-mundo. Y supone momentos de felicidad:

“[...] la alegría del reconocimiento consiste precisamente en que se conoce algo *más* que lo ya conocido. En el reconocimiento emerge lo que ya conocíamos bajo una luz que lo extrae de todo azar y de todas las variaciones de las circunstancias que lo condicionan y que permite aprehender su esencia. Se lo reconoce como algo.”⁷¹

Una última cuestión de importancia respecto de la transformación del juego en construcción la propone Gadamer en su viceversa, es decir, que la construcción se transforme en juego. Si el vaivén suponía un movimiento que a base de repeticiones se consolida en lo permanente, es también necesario que la construcción se la juegue en cada caso. Gadamer habla de este ponerse en juego fundamentalmente, como es habitual en este texto, a través de las artes transitorias. La construcción que es una obra musical o teatral se pone en juego cada vez que se interpreta o representa en escena. No cabe duda que cada vez que una obra plástica o arquitectónica se contempla o se usa, es igualmente puesta en juego.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 158.

⁷¹ *Ibidem*.

*Raramente una filosofía interesante consiste en el examen de los pro y los contra de una tesis. Por lo común es implícita o explícitamente una disputa entre un léxico establecido que se ha convertido en un estorbo y un léxico nuevo y a medio formar que vagamente promete grandes cosas.*⁷²

CAP. II.

EL CONCEPTO ARTÍSTICO DE IRONÍA EN RICHARD RORTY

1. El pragmatismo como ámbito filosófico del concepto de ironía en Richard Rorty

- 1.1. Antecedentes europeos del giro pragmático de la filosofía
- 1.2. El giro pragmático norteamericano: Peirce y James
- 1.3. El pragmatismo de John Dewey
- 1.4. El neopragmatismo de Richard Rorty

2. Un apunte sobre el liberalismo de Richard Rorty

3. La contingencia como contexto para el concepto rortyano de ironía.

- 3.1. La contingencia del lenguaje y la redescritción del mundo
- 3.2. La contingencia del yo

4. El concepto de ironía en Richard Rorty

5. Ironía y solidaridad

⁷² RORTY, R., *Contingencia, ironía y solidaridad*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 29.

CAP. II.

EL CONCEPTO ARTÍSTICO DE IRONÍA EN RICHARD RORTY

1. El pragmatismo como ámbito filosófico del concepto de ironía en Richard Rorty

1.1. Antecedentes europeos del giro pragmático de la filosofía

La Modernidad ha generado muchos logros y, como se ha reconocido en los últimos decenios del siglo XX, muchos riesgos. Pero la historia de la revisión del proyecto moderno no comienza tan tarde. El Romanticismo ya encontró el modo de empezar a hacer frente a las pretensiones de la Ilustración y del Clasicismo. Sin embargo, como sabemos, no es hasta Hegel⁷³, situado al principio en la confluencia entre el Idealismo trascendental y el Romanticismo pero alejado de Fichte y de Schelling, que el proyecto moderno no plantea sus ambiciones más absolutas y universales. La "Historia Universal" se convierte en la coartada que todo lo justifica y el futuro de un Espíritu Absoluto con el que Hegel se autoconcluye (en varios sentidos) va a arrasar, mediante su universalismo, cualquier tentación de elaborar o defender lo particular, lo individual. El proyecto moderno es de este modo un proyecto que, por más que lo haga desde el ideal de la emancipación del hombre, trabaja en el ámbito de lo público, en la regulación de lo colectivo, en la normativización del Estado -en la divinización del Estado-. Frente a las pretensiones universalistas de la Ilustración surgió el Romanticismo, frente a aquellas y frente a las pretensiones del Espíritu Absoluto y a la verdad de la Idea surgen nuevas fuerzas. Schopenhauer propone al hombre frente al Espíritu que pretende conducirlo a lo largo de la Historia. El individuo de Schopenhauer no siente el deber, ni la necesidad, de integrarse en algo como la "especie humana".

⁷³ Hegel nos dice: "Lo particular tiene su interés propio en la historia universal; es algo finito y como tal debe sucumbir. Los fines particulares se combaten uno a otro y una parte de ellos sucumbe. Pero precisamente con la lucha, con la ruina de lo particular, se produce lo universal. Éste no perece. La idea universal no se entrega a la oposición y la lucha, no se expone al peligro; permanece intangible e ilesa, en el fondo, y envía lo particular de la pasión a que en la lucha reciba los golpes. Se puede llamar a esto el ardid de la razón; la razón hace que las pasiones obren por ella y que aquello mediante lo cual la razón llega a la existencia, se pierda y sufra daño." HEGEL. G. W. F., *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Madrid, Alianza, 1982, p. 97.

No existe para él ningún tipo de colectividad, ningún "nosotros" con el que identificarse. Todas las pretensiones del proyecto ilustrado (el estado ideal, la felicidad, el camino de libertad, etc.) no son más que consignas que engañan al individuo proponiéndole a la Humanidad como colectivo un futuro de salvación indigno de todo crédito. Kierkegaard, de otro modo, significa otra de esas fuerzas de oposición contra la disolución del individuo en lo colectivo y que concluye en una superioridad de lo íntimo sobre lo público. Ambos, Schopenhauer y Kierkegaard, presentan al individuo independiente frente a una Humanidad entendida como conjunto de valores universales que enmarcan un "nosotros" del que el individuo tiene necesariamente que formar parte.

Desde un punto de vista materialista aparece una acción paralela, pero distinta, del uso de la razón de la traída por el idealismo de Hegel. El positivismo de Comte ofrece desde la ciencia un modelo mediante el cual la noción de verdad objetiva sirva de referente en el establecimiento de un consenso social, pero al mismo tiempo pretende establecer una especie de teología sustitutiva científico-técnica (dirigida por una casta de científicos-pseudosacerdotes) que, utilizando sentimientos atávicos del ser humano, sirva de factor integrador de la sociedad. Una exageración. Frente a esta hipertrofia de la regulación social a través de una teocracia científico-técnica se posiciona el pensamiento de John Stuart Mill (refinando el utilitarismo de Jeremy Bentham): la libertad y la individualidad del ser humano son irrenunciables. El individuo ha de recuperar su autonomía y por tanto su responsabilidad. Posiciones de carácter liberal y utilitarista (matizadas) unidas a la defensa de la psicología como ciencia efectiva dirigen el pensamiento de John Stuart Mill hacia una defensa contra la "tiranía de la mayoría".

El positivismo, el utilitarismo matizado de Mill y su psicología asociacionista (redefinida por su discípulo Alexander Bain) y el pensamiento lógico-matemático, van a suponer, junto al evolucionismo de Darwin (y su correlato filosófico, Spencer), por un lado, y el historicismo, por otro, las corrientes principales de las que surgirá el primer proyecto netamente norteamericano como respuesta a los problemas de su época: el

pragmatismo. De modo que, sin las aportaciones del historicismo y del evolucionismo no se hubiese producido esa apuesta norteamericana contra el concepto clásico de verdad y a favor de la eficacia.

Al tiempo absoluto (trascendente) del idealismo se enfrenta el historicismo con un tiempo de la vida relativo (inmanente) de los hombres, y además consigue hacer de los discursos que producen los hombres materia de transformación histórica. La historia no puede ser más una sucesión de acontecimientos que se corresponden apriorísticamente a una determinación teleológica; es decir, la investigación histórica está condicionada por el propio momento histórico de la investigación, y de eso el investigador debe ser plenamente consciente.

El evolucionismo de *El origen de las especies* de Darwin (matizado por la reflexión filosófica de Spencer) será otro de los grandes referentes del pragmatismo americano; se deshacen con aquél cualquier finalismo y creacionismo. Las especies evolucionan adaptándose al mundo con la colaboración inestimable del azar y por tanto no existe un desarrollo teleológico que dé pié, también apriorísticamente, a ningún estado final que deba ser alcanzado. Incluso las producciones culturales del ser humano no son más que fenómenos adaptativos (en los que interviene el azar de modo importante) al medio en el que se desenvuelve su vida sin que exista tampoco un más allá histórico en el que haya de producirse ningún cumplimiento insoslayable.

Desaparecidos los apriorismos y los desarrollos teleológicos, desaparecidos los fundamentos y los cumplimientos ¿qué nos queda?

1.2. El giro pragmático norteamericano

En Kant, especialmente en su diferenciación entre lo “constitutivo” y lo “regulativo”, pero también en Simmel o en Nietzsche se pueden rastrear orígenes europeos del pragmatismo; sin embargo, el pragmatismo es una corriente filosófica de nuevo cuño surgida en los Estados Unidos y por tanto netamente norteamericana. Richard Rorty afirma:

“El pragmatismo tiene el pistoletazo de salida en la adopción por parte de Peirce de la definición de Alexander Bain de creencia como regla o hábito de acción. Tomando esta definición como punto de partida, Peirce defendió que la función de la indagación no es representar la realidad, sino más bien capacitarnos para actuar más eficazmente”.⁷⁴

Charles Sanders Peirce y William James, a partir de reuniones celebradas en el *Metaphysical Club* de Boston, en el contexto de la Universidad de Cambridge, (Massachusetts), lideran los inicios del movimiento pragmatista. La voz griega *πράγμα* (*prágma*) significa acción y de ella procede todo el campo semántico que la rodea (*πραγματικός*, *pragmaticós*, fue utilizada por Polibio para diferenciar la historiografía “real” (de los hechos y acciones reales) de la “legendaria”. La palabra de origen griego fue invocada por Peirce en 1878 en su ensayo *How to Make Our Ideas Clear* en el que recogía aquella idea del psicólogo asociacionista Bain, discípulo de Mill, de que *nuestras creencias son reglas de acción*. Según Peirce, la duda nos inquieta, no nos deja actuar; por esto, en algún momento debemos dejar de dudar y lo hacemos reposando nuestro ánimo en algo: una opinión, una creencia. La creencia sería pues una especie de “hábito” que nos permite actuar. No es necesario enumerar aquí los cuatro métodos que Peirce describe para llegar a la creencia, sólo destacaremos aquel en el que el autor ve una *fundamentación* válida para llegar a ella: la ciencia. La verificación, como algo radicalmente público, redime a la ciencia del subjetivismo pero también se constituye en una especie de acuerdo, un consenso, sobre qué es aquello en lo que nos ponemos de acuerdo, es decir aquello que genera una creencia común; sin embargo, no sin una revisión continua de qué es lo que debemos creer -es decir, de una indagación constante e *infinita* sobre “nuestro acuerdo”- se podrá conducir el pensamiento en busca de una perfecta congruencia entre verdad enunciada y realidad. Como vemos, el pragmatismo de Peirce es más de carácter lógico que empírico.

El otro adalid del movimiento, William James, es, sin embargo, un empirista radical que también es un pragmatista, pero cuyo pragmatismo es de

⁷⁴ RORTY, R., *El pragmatismo, una versión*, Ariel, Barcelona, 2000, p. 24.

carácter metodológico, es decir, como método enfrentado al método absolutista del hegelianismo. Frente al racionalismo hipertrófico de los “universales”, James apostará por la experiencia, por la hipótesis que se postula, se comprueba, y que permite una conclusión. Pero esta conclusión no es definitiva, la verdad cambia y crece. La verdad es algo que, como materia proposicional que es, puede y debe estar sujeta a cambios en la medida en que estos cambios conduzcan a un mejor “funcionamiento” de esa verdad. La verdad no tiene por qué corresponderse con la realidad, sólo debe *funcionar* para nuestra existencia. En este sentido, muy alejado del idealismo, la verdad no es algo que se dé eternamente en una idea sino algo que le acontece a ella. En definitiva, la verdad es algo fundamentalmente abierto, un estado de constante movimiento de ampliación. Es un movimiento el de la verdad que continuamente ha de producirse dentro de una totalidad que le sobrepasa y que también está en un continuo estado de producirse. La filosofía de James supone además un pluralismo: la realidad, según él, no es un “*block-universe*” y en ella las cosas se relacionan por relaciones externas. Cada cosa está “abierta” a otras en un continuo movimiento de ampliación de relaciones que en cualquier caso serán contingentes, coyunturales y no definitivas ni determinadas.

1.3. El pragmatismo de John Dewey

John Dewey se sitúa en la senda de Peirce y James. Además de ser un filósofo sobre todo de corte empirista-naturalista, el darwinismo “filosófico” de Spencer, el utilitarismo y el pragmatismo serán las corrientes que sustenten sus aportaciones filosóficas. Sin embargo, en un paso arriesgado para su época, Dewey recoge también en su pensamiento, como pensador moral que es, el peso de la tradición y de los prejuicios como conformadores de la experiencia, especialmente de la experiencia del pensar. Entra Dewey en una sociología del conocimiento que posteriormente ha resultado muy reveladora de los sustratos *creenciales* que animan a todo investigador. El darwinismo de Dewey se manifiesta en un evolucionismo del pensamiento como adaptación a las contingencias histórico-naturales que lo rodean. El pensamiento constituirá una herramienta que proporciona al ser humano una capacidad transformadora de su entorno: el

pensamiento es un instrumento de adaptación. De este modo, carece de interés para Dewey que las ideas sean o no congruentes con la realidad, lo importante, como en James, es que funcionen y que lo hagan de manera exitosa. Las “aserciones garantizadas” (a diferencia de las clásicas proposiciones verdaderas) de Dewey, conducen no a una revelación de la realidad sino a una manipulación de la misma que nos permita salir de la duda y de la pasividad (recordando a Peirce) en beneficio nuestro. En su sociología del conocimiento no existen verdades absolutas correspondientes con la realidad del mundo, existen valores compartidos por el conjunto de la sociedad, consensos, que se constituyen a lo largo de la experiencia y cuyos frutos mejores serán aquellos que nos acerquen a lo que “nos conviene” (incluido el cumplimiento de nuestros deseos).

La filosofía de Dewey pretende superar la distancia entre ciencia y moral mediante un método de investigación que no recurra a la manida especialización de la investigación empírica de los diversos modos de la experiencia. Atendiendo a la relación sujeto-objeto, Dewey mantiene que el sujeto se enfrenta al objeto y al medio al mismo tiempo que se complementa con ellos. La experiencia de esta relación -opuesta y complementaria- no corresponde a la subjetividad del sujeto sino a una relación entre objetos que mantienen una “conexión”. Es Dewey, como hemos podido comprobar, un filósofo eminentemente empirista que en ocasiones resulta influenciado por sus primeras inclinaciones dialécticas provenientes del idealismo alemán. Sin embargo, el Absoluto carece de interés en su filosofía; por el contrario, la multiplicidad de relaciones -al igual que en el pluralismo de James- que se da en un proceso entre medios y fines, supone que el destino de sus investigaciones -a diferencia del de James- considerará el instrumentalismo pragmatista no sólo como un método. Antes bien, su naturalismo empirista (su punto de vista biológico ampliado al acontecimiento y al drama de la historia) le conduce a un pragmatismo que no es meramente un método sino una filosofía que se acerca a la multiplicidad de la realidad de modo activo. Al igual que James, Dewey propone la duda y la inseguridad humana, el miedo en definitiva, como germen de la búsqueda de algo permanente, estable, seguro. La filosofía esencialista, metafísica, ha proporcionado esa coartada de “lo

estable” al ser humano -acuciado por una existencia precaria- sustituyendo el papel que antiguamente habían desempeñado los ritos de la tradición, la religión, etc. Pero la filosofía olvida que el saber no es su único objetivo, también lo es, mucho más a menudo de lo que es costumbre reconocer, el dominio. Entre los causantes de la revuelta antimetafísica nos podemos encontrar al darwinismo, el evolucionismo adaptativo del que hablamos antes y que proponía el pensamiento como instrumento de adaptación. Las “aserciones garantizadas” de Dewey son esos mecanismos de adaptación que el pensamiento es, y pone en marcha, ante la inconmensurable, y azarosa, multiplicidad de la realidad. Esa adaptación va a suponer un cuestionamiento del concepto de verdad como correspondencia con la realidad con parecidos criterios a los de James. Los mecanismos adaptativos nos hacen funcionar, operar, en la realidad, como decíamos, en pos de nuestro beneficio. Se trata pues de una filosofía de (y para) la acción *en* la vida y, por tanto, con criterios de eficacia y no una filosofía para la elucidación de una verdad absoluta en la que muchas veces se ha emboscado el afán de dominio.

1.4. El neopragmatismo de Richard Rorty

Richard Rorty sigue la senda marcada por los autores antes citados (Peirce, James y especialmente Dewey) después de haber protagonizado con su obra *El giro lingüístico* (escrito en 1965 y publicado dos años más tarde) un intento de disolución de los tradicionales problemas filosóficos a través del análisis del lenguaje. Tras comprobar, incluso en las páginas de aquel libro, que el giro que supuso la filosofía analítica y lingüística no desarrollaba el instrumental necesario para disolver los problemas tradicionales de la filosofía, dirigió sus pasos hacia el pragmatismo.⁷⁵ Los valores de necesidad

⁷⁵ Después de clasificar convencionalmente las corrientes del pensamiento del siglo XX (marxistas, analíticos y neo-nietzschianos) y de hablar de la polémica entre Lyotard y Habermas respecto al consenso y al disenso a propósito del mestizaje de las escuelas filosóficas, nos dice el profesor José Luis Pardo: “ En un primer momento, la mayor parte de los filósofos analíticos, acostumbrados a considerarse a sí mismos como científicos y a ver a los pensadores eurocontinentales como literatos y –por decirlo como Sokal- ‘impostores intelectuales’, consideraron que el asunto, a pesar de utilizar el sagrado nombre de Wittgenstein, no les concernía. Pero hubo al menos uno que vio en el tipo de conexión establecido por Lyotard entre el nihilismo europeo (la ‘muerte de dios’) y la obstinación antimetafísica de la filosofía analítica la oportunidad para liberar al pensamiento en lengua inglesa de su último sueño dogmático (la idolatría de la ciencia): el pragmatismo, la filosofía ‘nacional’ norteamericana caída en el olvido, resurgía entonces para que unos y otros pudieran

y verdad debían ser definitivamente periclitados. En las controversias entre una filosofía como descubrimiento de lo verdadero y una filosofía como transformación de nuestra mente mediante el lenguaje, Rorty apuesta por esta última. El neopragmatismo en el que Rorty se desenvuelve se reparte entre un antifundacionalismo (epistemológico o metafísico) -no existe una verdad profunda que deba ser investigada- y un antirrepresentacionalismo -no existe una verdad que suponga una representación exacta de la realidad. En este planteamiento resuenan ecos de Bain, Peirce, James y Dewey en cuanto que hablar de la verdad de una creencia no supone una opción mejor que hablar de hábitos de acción. La verdad supone más un criterio de utilidad u operatividad que un criterio de correspondencia con lo real. La filosofía adquiere así tintes anti-epistemológicos pudiendo entonces ser entendida como hermenéutica.

“[...] la hermenéutica es una expresión de esperanza de que el espacio cultural dejado por el abandono de la epistemología no llegue a llenarse.”⁷⁶

Presenta Rorty la hermenéutica como la posibilidad de que una vez abandonada la epistemología fundacionalista esto no nos conduzca a una recaída en el irracionalismo ni que la hermenéutica sustituya a la epistemología como método. Podemos vivir sin sujeción a ningún fundamento sin que esto conduzca al caos o la locura. Si la verdad ya no será más el fruto de una comprobación de una proposición en la realidad, de una correspondencia con ella, la hermenéutica supondrá el ámbito en que tengan lugar conversaciones sin que ningún fundamento reclame una anterioridad de acuerdo (de lenguaje y contenidos), un consenso previo, entre los hablantes.

experimentar la ‘falta de fundamentos’ como una liberación y no como una desgracia. Al publicar, en 1979, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, el tejano Richard Rorty estaba tendiendo un puente transatlántico entre filosofía analítica y filosofía continental, entre ‘ciencia’ y ‘literatura’ y, en suma, creando un terreno común hasta entonces inexistente para que los herederos de Nietzsche pudieran discutir abiertamente con los de Marx y con los de Wittgenstein.” PARDO. J. L., (<http://www.elpais.es/suplementos/babelia/2001/pensa/.html>)

⁷⁶ RORTY, R., *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 287.

“La hermenéutica ve las relaciones entre varios discursos como los cabos dentro de una posible conversación, conversación que no presupone ninguna matriz disciplinaria que una a los hablantes, pero donde nunca se pierde la esperanza de llegar a un acuerdo mientras dure la conversación. No es la esperanza en el descubrimiento de un terreno común existente con anterioridad, sino *simplemente* la esperanza de llegar a un acuerdo o, cuando menos, a un desacuerdo interesante y fructífero. La epistemología considera la esperanza de llegar a un acuerdo como una señal de la existencia de un terreno común que, quizá sin que lo sepan los hablantes, les une en una racionalidad común. Para la hermenéutica, ser racional es estar dispuesto a abstenerse de la epistemología –de pensar que haya un conjunto especial de términos en que deben ponerse [de acuerdo] todas las aportaciones a la conversación- y estar dispuestos a adquirir la jerga del interlocutor en vez de traducirla a la suya propia. Para la epistemología ser racional es encontrar el conjunto adecuado de términos a que deberían traducirse todas las aportaciones para que sea posible el acuerdo.”⁷⁷

Respecto al “acuerdo”, Rorty nos dice que para la epistemología es necesario un acuerdo en función de objetivos comunes dando lugar a una *universitas*, y que para la hermenéutica el acuerdo tiene más que ver con una cierta intención de estar juntos y protegernos unos a otros, una *societas*.

“Ese cambio es apto para lo que Oakeshott llama *societas* por oposición a *universitas*, una sociedad concebida como una cuadrilla de excéntricos que colaboran con propósitos de

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 289, 290

protección mutua antes que como una cuadrilla de espíritus afines unidos por una meta común.”⁷⁸

La ausencia de fundamento revela la tarea de la filosofía más como una praxis para la mejora de la vida de los seres humanos que como la construcción de un sistema. Y la búsqueda del consenso a través de la hermenéutica proporciona ese cariz intrínsecamente edificante, constructivo, (como *Bildung*) que se opone a una epistemología que se instala sobre la propuesta de sistemas fundacionales. “La hermenéutica no necesita un nuevo paradigma epistemológico [...]” puesto que “la hermenéutica es, más bien, lo que nos queda cuando dejamos de ser epistemológicos”.⁷⁹ La hermenéutica tiene, también para Rorty,⁸⁰ un significado revolucionario (en el sentido de cambio de paradigma presentado por Kuhn); es decir, la hermenéutica no es que sustituya a la epistemología, es que hace innecesaria cualquier búsqueda de fundamento y, por tanto, hace innecesaria la epistemología.

Si la filosofía ya no es un encuentro con la verdad sino que, como hermenéutica, supone la posibilidad de una conversación, entonces, cualquier cosa que suponga interrumpir esa conversación (la búsqueda de fundamentos, la objetividad, etc.) irá en contra de esa filosofía e irá en contra de una praxis que trate de restañar las heridas que en el ser humano dejaron las antiguas disputas esencialistas.

Veremos más adelante que en sustitución de la “descripción correcta” de la realidad Rorty propondrá la “re-descripción” de descripciones anteriores. Esto supone una apuesta por la innovación, por lo contingente, por una afirmación del azar y por un nuevo modo de entender la sabiduría:

⁷⁸ RORTY, R., *Contingencia, ironía y solidaridad*, Op. Cit., p. 78. Y también lo dijo de otro modo: “La epistemología ve a los participantes unidos en lo que Oakeshott llama una universitas –grupo unido por intereses mutuos en la consecución de un fin común. La hermenéutica los ve unidos en lo que él llama una societas –personas cuyos caminos se han juntado, unidas por la urbanidad más que por un objetivo común, y mucho menos un terreno común.” (“On the Character of a Modern European State”, en Michael Oakeshott, *On Human Conduct* (Oxford, 1975). RORTY, R., *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1995 p. 290.

⁷⁹ RORTY, R., *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Op. Cit., p. 296.

⁸⁰ Ya lo vimos, de otra manera, en Gadamer.

“Pensar que mantener una conversación es una meta suficiente de la filosofía, ver la sabiduría como si consistiera en la capacidad de mantener una conversación, es considerar a los humanos como generadores de nuevas descripciones más que como seres de quienes se espera que sean capaces de describir con exactitud.”⁸¹

Sin embargo, eso que hace Rorty ¿es, todavía, filosofía? Si la filosofía ha consistido siempre en buscar algo más allá del hombre y su lenguaje, un asidero eterno e inmutable que lo libere de las contingencias y de la variabilidad del mundo, entonces el pragmatismo de Rorty ya no será una filosofía. A pesar de que él mismo ha criticado la intención, la manía, de muchos filósofos de querer ser el “último filósofo”, pudiera ser que él también se sintiese tentado de serlo. A no ser que, de algún modo, su quehacer consista en mediar entre lo que creen los filósofos, lo que han creído siempre, que es filosofía y lo que puede ser sin ser aquello.

El pragmatismo no presta sus servicios a la búsqueda de un fundamento, o de un cobijo, o de una esencia y por tanto deja al hombre a la intemperie. Las decisiones, las acciones, del hombre están teñidas de transitoriedad y por tanto sólo podrán sustentarse en lo concreto y temporal. Por un momento. Después habrá de vérselas otra vez con la intemperie, con otra duda, con otra decisión; y, así, sucesiva e infinitamente.⁸²

⁸¹ *Ibídem*, p. 341.

⁸² En un artículo titulado “El progreso del pragmatista” (que se sitúa en el ámbito polémico, entre Rorty y Umberto Eco, de la confrontación entre uso e interpretación), nos propone Rorty lo que él llama “una narración autobiográfica del progreso del pragmatista” y lo hace de un modo ciertamente divertido que merece la pena, a pesar de su extensión, citar literalmente. “Al principio de este particular libro de caballerías el Buscador de la Iluminación se da cuenta de que es posible prescindir de todos los grandes dualismos de la filosofía occidental: realidad y apariencia, resplandor puro y reflejo difuso, cuerpo y mente, rigor intelectual y relajación sensual, semiótica ordenada y semiosis incoherente. No deben sintetizarse en unidades más elevadas, no deben ser *aufgehoben*, sino activamente olvidados. Una primera etapa de la Iluminación viene cuando uno lee a Nietzsche y empieza a creer que todos esos dualismos son sólo otras tantas metáforas del contraste existente entre un imaginado estado de poder, supremacía y control totales, y la propia impotencia presente. Una segunda etapa se alcanza cuando, releando *Así habló Zaratustra*, a uno le da un ataque de risa. En este punto, con un poco de ayuda de Freud, la charla sobre la voluntad de poder empieza a parecerle como un simple eufemismo pretencioso de la esperanza del macho de conseguir la sumisión de todas las hembras, o de la esperanza del niño de volver con mamá y papá. La última etapa del

Pero a diferencia de Peirce no existe en Rorty la propuesta de un final de congruencia entre lo verdadero de un infinito de proposiciones y la infinita realidad. No, no en Rorty. La deliberación será infinita pero sin resultado que certifique que el camino fue "correcto". No habrá cumplimiento teleológico. Y arrojados, *yectos* como nos dice Heidegger, a un mundo de contingencias sólo nos queda contarnos las cosas que nos pasan de la manera más adecuada a nuestros intereses.

"La filosofía consiste en un estudio comparativo de las ventajas e inconvenientes de las distintas formas de hablar inventadas por nuestra raza"⁸³

Serán las re-descripciones del mundo, que adelantamos unos párrafos más arriba y que analizaremos más tarde, las que propongan nuevos modos de mantenerse en pie. Caídos los dioses y los fundamentos humanos (por ejemplo, la Ciencia), el pragmatista...

"Ve la ciencia como un género literario más"⁸⁴ o, a la inversa, ve la literatura y las artes a modo de investigaciones en pie de igualdad con las que realiza la ciencia. De manera tal que no concibe la ética como un ámbito más 'relativo' o

progreso del pragmatista llega cuando se empiezan a ver las peripecias anteriores no como etapas del ascenso hacia la Iluminación, sino sencillamente como los resultados contingentes de encuentros con diversos libros que han caído en las propias manos. Esta etapa es bastante difícil de alcanzar, porque uno siempre está distraído por ensoñaciones: ensoñaciones en las que el heroico pragmatista siempre hace un papel de vano soñador en la teología inmanente de la historia del mundo. Pero si el pragmatista logra escapar a tales ensoñaciones, acabará pensando en sí mismo, al igual que en todo lo demás, como capaz de permitir tantas descripciones como propósitos posibles. Hay tantas descripciones como usos a los que el pragmatista puede dedicarse, por voluntad propia o ajena. Ésta es la etapa en que todas las descripciones (incluida su autodescripción en tanto pragmatista) se evalúan de acuerdo con su eficacia como instrumentos para propósitos, más que por su fidelidad al objeto descrito." RORTY, R., "El progreso del pragmatista" en ECO, U., *Interpretación y sobreinterpretación*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1995, pp. 99, 100.

⁸³ RORTY, R., *Consecuencias del pragmatismo*, Tecnos, Madrid, 1996, pp. 54-58.

⁸⁴ Rorty coincide con Jean-François Lyotard en la necesidad de considerar a la ciencia como un género literario, es decir de acabar con los metarrelatos, pero a diferencia de él, tratado este tema en una polémica entre 'emancipación' y 'tolerancia', se propone seguir "tejiendo narrativas de primer orden edificantes". (Véase RORTY, R., *Objetividad, relativismo y verdad*, Paidós, Barcelona, 1996. p. 286.)

'subjetivo' que la teoría científica, ni tampoco como algo que necesite la conversión a la 'ciencia'. La física es un intento de hacer frente a determinados fragmentos del universo; la ética trata de hacer frente a otro tipo de fragmentos. La matemática auxilia a la física en su tarea; la literatura y las artes hacen lo propio con la ética. De estas investigaciones, algunas acaban en proposiciones, otras en narrativas, otras en cuadros."⁸⁵

2. Un apunte sobre el liberalismo de Richard Rorty

Es difícil entender el pragmatismo de Rorty, y especialmente el concepto de ironía con el que se relaciona, si no explicamos *su* concepto de liberalismo.

Antes de recordar someramente la historia de los liberalismos podemos encontrar un hilo conductor en los antecedentes europeos que presentamos para hablar de la filosofía de Rorty, especialmente en cierto *individualismo*: Schopenhauer y Kierkegaard. Ambas figuras trazan, frente a las ideas universalistas de la Ilustración y del hegelianismo, una senda por la que se habría de conducir una reacción del individuo contra el peso de la cosa pública. Tanto uno como otro, aunque de distinto modo, ponen el acento en el "individuo" como fuerza de oposición a la guía moderna de lo público, del Estado. Desde el reformismo social de John Stuart Mill, firme opositor al consenso dirigido por una casta de dirigentes científicos propuesta por Comte, vimos también una defensa de lo privado frente a lo público hasta el punto de reivindicar al individuo independiente frente a la "tiranía de la mayoría".

Los tres autores, sea por una defensa contra el engaño de lo "universal" (Schopenhauer), por una preconización de la superioridad de lo íntimo sobre lo público (Kierkegaard) o por una independencia del individuo frente a la mayoría (Mill), dan algún paso en la senda del individualismo como oposición a la formulación de un "nosotros" que la "especie humana" parece querer imponer a toda costa. En aquellos tiempos, como en otros pero de

⁸⁵ *Ibidem.*

distinto modo, se produjeron muchas de las tropelías que los hombres cometían en nombre de la Humanidad y que aparecieron con todo su hiperracionalismo salvaje y con toda su crudeza a mediados del siglo XX.

Sin inferir una relación de causa efecto, podríamos argumentar que en estas posiciones individualistas, y en muchas otras no mencionadas aquí, hay un germen de un cierto liberalismo del que Rorty se siente adepto.

El liberalismo primitivo tiene su origen en las luchas burguesas contra la aristocracia feudal y la monarquía absoluta y su correlato religioso en los siglos XVII y XVIII. Entre las exigencias básicas que aquel liberalismo emancipador propone, podemos distinguir cuatro principales:

1. la libertad de la persona frente a cualquier coacción de orden intelectual, político o social.
2. la disolución de un orden estamental con el fin de conseguir la igualdad de oportunidades sociales para todos según criterios de igualdad y competencia libre.
3. la sustitución de las autocracias o las oligarquías por los principios democráticos.
4. la protección de la propiedad privada.

Estas bases teóricas sobre las que se sustenta el liberalismo parten de la convicción de que el desarrollo de los intereses personales conduce a (y debe coincidir con) cubrir los intereses de todos proporcionando una mayor armonía y progreso sociales. Es decir, la buena marcha de lo colectivo depende de que lo individual tenga un desarrollo óptimo, y todo ello en relación con dos aspectos fundamentales: el económico y el político.

El liberalismo económico supone que el bienestar personal es la fuerza impulsora que conduce a un mayor desarrollo y participación en la competitividad económica, social y profesional y que junto a las leyes de mercado, leyes de la oferta y la demanda, fortalecen la evolución tanto del progreso individual como colectivo.

El liberalismo político supone una defensa de los intereses del individuo frente a las tentaciones paternalistas del Estado. Éste ha de velar por establecer y mantener unas reglas de competencia que proporcionen igualdad de oportunidades a todos los ciudadanos. Es decir, el Estado tendrá las funciones de garante del cumplimiento de las normas éticas que deben regular las relaciones entre los humanos y entre éstos y aquél.

Sin embargo, las bases teóricas que acabamos de ver no tuvieron mucho éxito en la práctica; en ella, las desigualdades económicas y sociales se vieron fortalecidas por el origen socioeconómico de los destinatarios. La igualdad de oportunidades era sólo formal y la burguesía tomó el lugar de las clases del Antiguo Régimen. La aparición de las clases, burguesa y proletaria, reproducía el modelo anterior. La burguesía era propietaria de los medios de producción y los trabajadores (cuando no estaban parados) eran arrinconados en una economía de la miseria. El liberalismo, que nació contra los antiguos privilegios, fue el gran amigo de los nuevos. En lo social, además, por el determinismo económico que suponía pertenecer a una clase, era imposible hacer realidad el sueño liberal de ascender en la escala.

Aunque el parlamentarismo democrático fue forjado por el liberalismo para restituir aquella igualdad de oportunidades, en la práctica se constituyó, ante la fuerza creciente de los partidos proletarios, en aliado de la burguesía y de la clase dirigente de siempre.

Estos fracasos del liberalismo han intentado ser reparados mediante un sesgo *social* del que antes carecía. Actualmente, según la doctrina oficial de este movimiento político, el “Estado social de derecho” aparece como regulador de la economía de mercado en un nuevo modo de presentar el liberalismo como neoliberalismo. En él, el individuo debe poder aumentar sus expectativas vitales mediante una igualdad de oportunidades real y no sólo formal. Hoy día, se habla de un liberalismo *ecosocial* como vía para mantener vigente el antiguo ideario liberal matizado (algunos dirían “maquillado”) por una auto-regulación de la explotación de los recursos del planeta y por una amortiguación desde el punto de vista social de sus

efectos perversos. La socialdemocracia, generadora del Estado de bienestar después de la Segunda Guerra Mundial, y la Tercera Vía puesta en marcha en los gobiernos laboristas británicos a fines del siglo XX, son ejemplo de esta intención regeneradora, si bien las críticas desde la izquierda radical a estas “componendas” no han cesado de oírse. Si el estatismo de izquierdas parecía tener su talón de Aquiles en la burocratización y manipulación del proletariado por parte de los aparatos de partido, las críticas al liberalismo se centran sobre todo en que permanece vigente la desigualdad real de oportunidades impidiendo la “igualdad de resultados” y en que el crecimiento económico *ad infinitum* (nefasto para el mantenimiento de los recursos) se ha convertido en un fetiche para la solución de todos los problemas del ser humano.

Mientras la izquierda radical sigue apostando según Rorty por la revolución en una especie de arrebató nostálgico, él mismo se declarará reformista liberal de izquierdas. Merece la pena entender su posición atendiendo a sus propias palabras:

“Me parece que la izquierda posmarxista actual difiere de la marxista anterior principalmente en que esta última tenía en mente una revolución concreta –una revolución en que la sustitución selectiva de la propiedad privada de capital por la propiedad pública traería consecuencias sumamente deseables, y en particular una democracia cada vez más participativa-. Desde el punto de vista de aquella izquierda anterior, era plausible afirmar que el manoseo reformista de estilo deweyano se había convertido meramente en un obstáculo para la revolución necesaria. Pero los radicales actuales no tienen esta revolución específica que defender. Por ello me resulta difícil entender su supuesta no pertenencia a la cultura de las democracias liberales, y su vehemente antiamericanismo, como algo más que un nostálgico deseo de que exista *algún* tipo de revolución, de *cualquier* tipo. Quizás este deseo sea resultado de una

comprensible rabia ante la muy lenta extensión de la esperanza y la libertad a los grupos sociales marginales, y por las frecuentes traiciones a las promesas anteriores. Pero no creo que tenga gran utilidad la forma hipertrófica e hiperfosilizada que está tomando actualmente esta rabia.”⁸⁶

Y casi a renglón seguido Rorty nos explica su visión del papel del intelectual respecto a las cuestiones políticas.

“En particular, creo que se desperdicia una gran cantidad de energía de los intelectuales izquierdistas de la academia norteamericana contemporánea, en la medida en que esperan que la labor en disciplinas como la filosofía y la crítica literaria pueda engranarse con la acción política de manera directa (en vez de manera indirecta, atmosférica y a largo plazo). Un síntoma de esta esperanza es la convicción de que es políticamente útil “problematizar” o “poner en cuestión” los conceptos, distinciones e instituciones tradicionales. En mi opinión, carece de utilidad señalar las “contradicciones internas” de una práctica social, o “deconstruirla”, a menos que se pueda idear una práctica alternativa –a menos que se pueda esbozar al menos una utopía en la que el concepto de distinción quedaría obsoleto-. Después de todo, *toda* práctica social de cualquier complejidad, y todo elemento de semejante práctica, contiene tensiones internas. Desde Hegel, los intelectuales hemos estado atareados en expurgarlas. Pero carece de objeto mostrar estas tensiones a menos que se tenga alguna sugerencia para resolverlas. La izquierda liberal deweyana y la izquierda marxista radical de mi juventud intentaron pergeñar visiones utópicas –sugerir prácticas que minimizasen las tensiones en cuestión-. Mis dudas sobre la

⁸⁶ RORTY, R., *Objetividad, relativismo y verdad*, Op. Cit., p. 34.

actual izquierda foucaltiana conciernen a su fracaso en ofrecer semejantes visiones y sugerencias.”⁸⁷

Después de esta larga, pero necesaria, cita y una vez entendidos el carácter reformista del liberalismo en Rorty, sus dudas respecto a las pretensiones revolucionarias de la izquierda radical, y el rol que, según él, deben desempeñar los intelectuales, podemos indagar brevemente qué es para él hoy día de manera *práctica* ser liberal (algo que en el autor va a ir de la mano del propósito de ser, además, un *ironista*).

Habíamos visto cómo se produjeron intentos de reivindicar la individualidad en unos tiempos en los que lo colectivo, lo público, parecía imponerse. Según Rorty, tanto en Platón “¿Por qué va en interés de uno ser justo?”⁸⁸ como en el cristianismo “... se logra la perfección de uno mismo a través del servicio a los demás” subyace la idea de reunir lo público y lo privado bajo la exigencia de una *naturaleza humana común*. Vimos también cómo los pensadores historicistas negaban las esencias y por tanto la existencia de algo tan sustantivo como la “especie humana”, la “naturaleza humana”, el “sustrato humano” y generalizaciones semejantes. Para Rorty, se produce un giro historicista desde Hegel, y después contra él, que nos libra de la teología y de la metafísica, de lo profundo subyacente a todos los fenómenos, del tiempo eterno y teleológico, en fin, de la esencia inmutable. Y este giro, además, va en contra de una verdad correspondiente con la realidad y a favor de la imaginación creadora de la libertad.

Rorty distingue entre los historicistas dos tipos y cita ejemplos:

1. aquellos que ven en la creación de sí mismo el mejor deseo que un hombre pueda tener (Kierkegaard, Nietzsche, Baudelaire, Proust, Heidegger, Nabokov, Foucault)
2. aquellos cuyo principal deseo es lograr una comunidad humana armónica, justa y libre (Marx, Dewey, Mill, Habermas, Rawls)

⁸⁷ *Ibidem*, p. 34.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 15.

A los primeros los llama “pensadores privados” y su intención es conseguir una vida autónoma que se crea a sí misma. A los segundos los llama “pensadores públicos” y su intención es producir un esfuerzo compartido para conseguir el bien común. Y, según Rorty, son teóricamente irreconciliables, es decir, bajo ningún aspecto o disciplina o argumento pueden reunirse ambas posturas. Sólo con el apoyo de una pragmática pueden tomarse medidas prácticas para que estas dos posturas no conduzcan al caos.

“Lo más lejos a que puede llegarse en la tarea de unir esas dos indagaciones [la privada y la pública] consiste en concebir como fin de una sociedad justa y libre el dejar que sus ciudadanos sean tan privatistas, ‘irracionalistas’ y esteticistas como lo deseen, en la medida en que lo hagan durante el tiempo que les pertenece, sin causar perjuicio a los demás y sin utilizar recursos que necesiten los menos favorecidos. Pueden tomarse medidas prácticas para alcanzar esa meta práctica. Pero no hay forma de reunir a la creación de sí mismo con la justicia en el plano teórico. El léxico de la creación de sí mismo es necesariamente privado, no compartido, inadecuado para la argumentación. El léxico de la justicia es necesariamente público y compartido, un medio para el intercambio de argumentaciones”.⁸⁹

No exenta de polémica (podemos imaginar las reacciones de ambos lados) esta distinción radical se abre paso a lo largo de todo el discurso de *Contingencia, ironía y solidaridad*. Y Rorty la mantiene contra viento y marea: “Los dos [pensadores públicos y privados] tienen razón, pero no hay forma de que hablen un mismo lenguaje.”⁹⁰

⁸⁹ RORTY, R., *Contingencia, ironía y solidaridad*, Op. Cit., p. 16.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 17.

De un modo pragmático Rorty traza la figura de un *tipo* de pensador que elude la dicotomía anterior con una composición *sui generis* y doble: el “ironista liberal”, (que es el eje principal del libro antes mencionado y del que extraeremos el concepto de ironía para nuestra investigación). En la definición de ambos aspectos, el ironismo y el liberalismo, encontramos por fin una definición de lo que para Rorty significa ser liberal.

“Tomo mi definición de liberal de Judith Shklar, quien dice que los liberales son personas que piensan que los actos de crueldad son lo peor que se puede hacer.”⁹¹

Y anticipándonos a nuestro tema de investigación:

“Empleo el término ironista para designar a esas personas que reconocen la contingencia de sus creencias y de sus deseos más fundamentales: personas lo bastante historicistas y nominalistas para haber abandonado la idea de que esas creencias y esos deseos fundamentales remiten a algo que está más allá del tiempo y del azar.”⁹²

De modo que, reuniendo ambos aspectos, los “ironistas liberales” son

“personas que entre esos deseos imposibles de fundamentar incluyen sus propias esperanzas de que el sufrimiento ha de disminuir, que la humillación de seres humanos por obra de otros seres humanos ha de cesar.”⁹³

No puede quedar más claro el pragmatismo de Rorty cuando vemos su propuesta de establecer distintos espacios y tiempos (prácticos) de acción

⁹¹ *Ibidem.*

⁹² *Ibidem.*

⁹³ *Ibidem.*

para ambos aspectos evitando por completo que se produzca algún tipo de roce o fusión teóricos. Y no seguiremos, de momento, más allá de esta definición de su liberalismo que creemos ha quedado suficientemente, pero no exhaustivamente, caracterizado. Debemos centrar este estudio en las cuestiones de la ironía y sólo coyunturalmente recurriremos al concepto de liberalismo rortyano. De todos modos, sólo después de esta aproximación a *su* liberalismo –y a la relación de éste con *su* ironía- podemos justificar la necesidad de este breve apunte que aquí concluye.

3. La contingencia como contexto para el concepto rortyano de ironía

Rorty va a proponer tres tipos fundamentales de contingencia: la del lenguaje, la del “yo”, la de una comunidad liberal.⁹⁴

3.1. La contingencia del lenguaje y la redescrición del mundo

Tanto los utopistas políticos como los poetas románticos soñaron con una fuerza de cambio, la imaginación, que supondría antes la transformación creadora del mundo que su conocimiento. Desde entonces la filosofía sufrió una escisión entre aquellos que siguiendo el modelo de la Ilustración buscarán una verdad que “se encuentra” (modelo científico y epistemológico) y aquellos otros que dicen no recibir de la ciencia, a la que consideran mera sirviente de la tecnología, ninguna enseñanza relevante para la vida moral o espiritual del hombre. Kant y Hegel, según Rorty, siguieron este segundo camino pero sin llegar a sus últimas consecuencias puesto que aunque rechazaron la idea de verdad del mundo material objeto de la ciencia, sin embargo, mantuvieron la verdad de la filosofía como verdad referente a la mente: la mente tiene una naturaleza intrínseca que puede ser conocida, no empíricamente, por la filosofía. Sólo la mitad inferior de la verdad, la que está en contacto con las cosas del mundo material, es una verdad creada, la otra, la que tiene que ver con la mente y sus ideas, puede ser descubierta.

⁹⁴ No entraremos en el estudio de la contingencia de una comunidad liberal porque nos alejaríamos de las intenciones que mueven la presente investigación.

Rorty pretende llegar hasta ese final al que no atendieron los idealistas alemanes. No hay algo así como una naturaleza intrínseca de nada. Rorty es un antiesencialista radical. Y desde luego el mundo está ahí fuera, nos lo dice nuestra percepción común, pero la verdad no.

“Hay que distinguir entre la afirmación de que el mundo está ahí afuera y la afirmación de que la verdad está ahí afuera. Decir que el mundo está ahí afuera, creación que no es nuestra, equivale a decir, en consonancia con el sentido común, que la mayor parte de las cosas que se hallan en el espacio y el tiempo son los efectos de causas entre las que no figuran los estados mentales humanos. Decir que la verdad no está ahí afuera es simplemente decir que donde no hay proposiciones no hay verdad, que las proposiciones son elementos de los lenguajes humanos, y que los lenguajes humanos son creaciones humanas.”⁹⁵

Una de las principales cuestiones para Rorty será que el mundo no habla. Sólo nosotros lo hacemos. Y establecer relaciones de correspondencia entre lo que está ahí fuera y nuestro lenguaje carece de sentido. No hay un terreno común entre lo que podemos decir del mundo y el mundo mismo. El mundo no es verdadero o falso, sólo nuestras descripciones del mundo serán verdaderas o falsas.

“La verdad no puede estar ahí fuera –no puede existir independientemente de la mente humana– porque las proposiciones no pueden tener esa existencia, estar ahí afuera. El mundo está ahí afuera, pero las descripciones del mundo no. Sólo las descripciones pueden ser verdaderas o falsas. El mundo de por sí –sin el auxilio de las actividades descriptivas de los seres humanos– no puede serlo.”⁹⁶

⁹⁵ RORTY, R., *Contingencia, ironía y solidaridad*, Op. Cit., p. 25.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 25.

El lenguaje es, por tanto, contingente. No puede encontrar ningún fundamento de correspondencia con lo que el mundo es ahí afuera. Una proposición es un "trozo de lenguaje" humano y el mundo no le corresponde con un "trozo de mundo". No obstante, hay algo que podría engañarnos. Una proposición aislada puede hacernos creer en esa correspondencia de manera trivial "Gana el rojo" o "Gana el negro", "lo hizo el mayordomo" o "lo hizo el doctor"⁹⁷, pero es mucho más difícil este engaño si lo que comparamos son léxicos, conjuntos de proposiciones ("el léxico de la política de Atenas de la Antigüedad *versus* el de Jefferson, el léxico moral de San Pablo *versus* el de Freud"⁹⁸, etc.). Rorty nos dice que en este caso es difícil apostar por uno u otro. El mundo no habla newtonianamente o aristotélicamente o freudianamente. "Resulta difícil pensar que el léxico sea algo que está ya ahí afuera, en el mundo, a la espera de que los hombres lo descubramos."⁹⁹

El concepto de léxico en Rorty es importante, no obstante, confiesa en una esclarecedora nota al pie que

"No dispongo de un criterio de individuación de los distintos lenguajes o léxicos, pero no estoy seguro de que necesitemos alguno. Durante mucho tiempo los filósofos han empleado expresiones como 'en el lenguaje L' sin preocuparse demasiado acerca del modo en que podría establecerse dónde termina un lenguaje natural y dónde empieza otro, ni cuándo concluye 'el léxico científico del siglo XVII' y se inicia 'el léxico de la Nueva Ciencia'. En líneas generales, se produce una ruptura así cuando, al hablar de diferencias geográficas o cronológicas, empezamos a emplear la 'traducción' más que la explicación. Ello ocurrirá toda vez que nos resulte cómodo empezar por mencionar las palabras antes que emplearlas, o destacar la diferencia entre

⁹⁷ Ejemplos del propio Rorty, *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 26.

dos series de prácticas humanas colocando comillas a cada lado de los elementos de esas prácticas.”¹⁰⁰

Kuhn resuena detrás de esas palabras. En efecto, Rorty nos explica cómo Kuhn en *The Copernican Revolution*, dice que los europeos, después de mucho tiempo tratando el tema de muy diferentes maneras, se sorprendieron a sí mismos hablando en un lenguaje que nadie había impuesto según algunos criterios objetivos y que tampoco respondían a arbitrariedades. Que el planeta Tierra dejase de ser para los humanos el centro del universo es consecuencia de un cambio cultural que se corresponde más con un cambio de léxico que con un mayor conocimiento del mundo. Este cambio de léxico es un cambio de paradigma, en el sentido kuhniano.

“Mientras pensemos que existe alguna relación denominada ‘adecuación al mundo’ o ‘expresión de la naturaleza real del yo’ que puedan poseer, o de las que puedan carecer, los léxicos considerados como un todo, continuaremos la tradicional búsqueda filosófica de un criterio que nos diga cuáles son los léxicos que tienen ese deseable rasgo. Pero si alguna vez logramos reconciliarnos con la idea de que la realidad es, en su mayor parte, indiferente a las descripciones que hacemos de ella, y que el yo, en lugar de ser expresado adecuada o inadecuadamente por un léxico, es creado por el uso de un léxico, finalmente habremos comprendido lo que había de verdad en la idea romántica de que la verdad es algo que se hace más que algo que se encuentra. Lo que de verdadero tiene esa afirmación es, precisamente, que *los lenguajes* son hechos, y no hallados, y que la verdad es una propiedad de entidades lingüísticas, de proposiciones.”¹⁰¹

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 27.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 27.

Los lenguajes son construcciones humanas y la verdad es una propiedad que atañe sólo al lenguaje. Por tanto, vamos a cambiar nuestro modo de ver el mundo a través de una redescrición del mismo. Y la redescrición del mundo supone la innovación de un léxico. La contingencia de un léxico facilita la idea de que su renovación mediante la redescrición es algo deseable y desde luego algo mucho más útil que continuar con la búsqueda de la naturaleza intrínseca. El talento de hablar de forma diferente será mucho más eficaz que el talento de argumentar bien. El lenguaje no es un medio entre la realidad y nuestra conciencia ni, por tanto, una cuestión de representación; si siguiésemos por esa senda nos encontraríamos de lleno de nuevo en la relación sujeto-objeto. Los léxicos (aquí Rorty sigue a Davidson) que utilizamos para relacionarnos con las cosas del mundo y con nosotros mismos, son ¿herramientas? alternativas que no tienen por qué someterse a un metaléxico que los unifique.

“Pero ello no quiere decir que los léxicos nunca se obstaculicen entre sí. Por el contrario, es típico que se consigan logros revolucionarios en el terreno de las artes, de las ciencias y del pensamiento político y moral, cuando alguien advierte que dos o más léxicos se interfieren entre sí, y pasa a inventar un nuevo léxico”.

102

Como vemos y como veremos más adelante Rorty siempre está apostando por la creación, la imaginación, la invención, etc. como solución pragmática a los conflictos. Quizás por esto la analogía de la herramienta no satisface del todo a Rorty porque como él mismo nos dice hay muchos casos en los que las palabras no pueden ser consideradas como herramientas que se producen a la medida de la tarea que se va a realizar (y que conocemos de antemano), sino que en los casos más interesantes, las palabras van creando el léxico innovador a medida que éste se va haciendo (la tarea está por hacerse y por tanto las herramientas ‘palabras’ forman parte de esa tarea que se-está-haciendo).

¹⁰² Podemos recordar aquí la idea de la conversación que no supone un acuerdo previo de lenguaje de los hablantes. *Ibídem*, p. 32.

Los estudios de Rorty respecto al lenguaje son mucho más profundos de lo que para nosotros requiere esta investigación; sin embargo, en función de ella, queda una distinción y una apuesta por parte de Rorty que nos resultarán útiles. Dos términos: literalidad y metáfora, son los sujetos de esa distinción-apuesta.

“Concebir la historia del lenguaje y, por tanto, la de las artes, las ciencias y el sentido moral, como la historia de la metáfora es excluir la imagen de la mente humana, o de los lenguajes humanos, como cosas que se tornan cada vez más aptas para los propósitos a los que Dios o la naturaleza los ha destinado; por ejemplo, los de expresar cada vez más significados o representar cada vez más hechos.”¹⁰³

La intelección de la naturaleza intrínseca de la realidad será menos constitutiva de las revoluciones científicas que la idea de Mary Hesse de hablar de “redescripciones metafóricas”.¹⁰⁴ La concepción no teleológica del lenguaje supone la aceptación del sinnúmero de contingencias que intervienen en el éxito de algunos léxicos en conseguir una redescripción (siempre transitoria) del mundo. Según esta ausencia de correlatos del lenguaje con la realidad, “la historia intelectual sintoniza con la definición nietzschiana de ‘verdad’ como un ‘ejército móvil de metáforas’.”¹⁰⁵ Para hacer una distinción entre la literalidad y la tradición metafórica Rorty vuelve a recurrir a Davidson cuando dice que “no es una distinción entre dos especies de significado, sino una distinción entre un uso habitual e inhabitual de sonidos y marcas”¹⁰⁶. Por supuesto, el uso habitual correspondería a la literalidad mientras que la invención que supone la metáfora correspondería al uso inhabitual de las palabras. El léxico que usamos es fruto del éxito que a lo largo de los tiempos han conseguido unas metáforas en detrimento de otras, y es por esto que Rorty siempre verá al poeta vigoroso y al utopista político (generadores de palabras nuevas),

¹⁰³ *Ibídem*, p. 36.

¹⁰⁴ *Ibídem*.

¹⁰⁵ *Ibídem*, p. 37.

¹⁰⁶ *Ibídem*, p. 40.

como las facciones de vanguardia para la construcción del mundo. A través de sus metáforas, de sus redescpciones del mundo, es posible que el mundo cambie. Y toda la historia de esfuerzos intelectuales habrá consistido más en la búsqueda de un ganador o un cómplice en la lucha entre metáforas alternativas que en la consecución de una literalidad que ofrezca una verdadera imagen del mundo.

“Los románticos atribuyen la metáfora a una facultad misteriosa llamada ‘imaginación’, facultad que ellos suponen se encuentra en el centro del mismo yo, en su núcleo más profundo. Mientras que a platónicos y a positivistas lo metafórico les parece irrelevante, a los románticos les parece irrelevante lo literal. [...] La historia positivista de la cultura concibe pues el lenguaje como algo que gradualmente se configura según los contornos del mundo físico. La historia romántica de la cultura ve el lenguaje como algo que gradualmente lleva al Espíritu a la autoconsciencia. La historia nietzschiana de la cultura y la filosofía davidsoniana del lenguaje, conciben el lenguaje tal como nosotros vemos ahora la evolución: como algo compuesto por nuevas formas de vida que constantemente eliminan a las formas antiguas, y no para cumplir un propósito más elevado, sino ciegamente.”¹⁰⁷

Es pues la del lenguaje una historia de contingencias, de azares, que, como veremos a continuación, determinará las contingencias y los azares del “yo”. Pero antes de pasar a su estudio es preciso decir que en Rorty, la metaforicidad de hoy (es decir, la contingencia de los lenguajes actuales) va a suponer, tras el éxito de algunas de sus metáforas más seductoras, la literalidad de mañana; como lo anómico de hoy en gran medida configurará lo canónico de mañana. Así ha sido siempre.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 39. En esta cita se hace palpable, como anticipamos más arriba, la influencia del evolucionismo en el pensamiento de Rorty.

3.2. La contingencia del yo

Existe, según Rorty, una disputa clásica entre poesía y filosofía. La primera se moverá en torno al eje de la creación de uno mismo y la potenciación de la diferencia, de la contingencia y, por tanto, la exhibición de sus discontinuidades. La segunda rondará en torno al eje de la universalidad con la intención de buscar lo inmutable bajo las apariencias diversas y por tanto la elaboración de una continuidad. Siguiendo con la disputa clásica, el "yo" supone una "marca particular" de nacimiento que da lugar a una diferencia de los demás de la que uno no puede sustraerse a menos que las aspiraciones de universalidad subsuman esa marca en una "marca universal". El poeta encontrará en su marca el sentido de su vida. Tratará de evidenciar la diferencia y la contingencia y pretenderá que su descripción del mundo y especialmente de su "yo" sea particular. Es decir, *inventará* un lenguaje para que se le entienda en sus propios términos y no mediante términos o léxicos que inventaron otros y a los que tendría que acoplarse de no ser por su capacidad imaginativa. El filósofo, por el contrario, pretenderá alcanzar a *descubrir* las marcas universales que caracterizan al ser humano y para ello procurará encontrar un léxico común para, con él, poder determinar la realidad y la verdad de *lo humano*, de la "marca universal", más allá de cualquier contingencia particular, como vimos en Hegel. Esa marca de carácter universal sólo sería encontrada por "nosotros los humanos" a la vez que, podríamos decir, encontrásemos la marca del universo. Sólo cuando el hombre conozca el universo, su verdad, y todas las cosas que él contiene, será capaz de hacer una lista en su mente que terminará siendo una especie de copia de aquél.

Nietzsche fue el primero en excluir la verdad del léxico necesario de los pensadores. Lo vimos antes citado por Rorty: "la verdad como ejército móvil de metáforas"; según él, hay que emprender la tarea de abandonar las ideas de universalidad y verdad (que suponen la caracterización de un contexto real y general para todos los seres humanos) e inmediatamente abordar la tarea mediante la que el ser humano deberá ser capaz de construir su propia mente. Y, en este sentido, el conocimiento de sí será determinado por la creación de sí.

“El proceso de llegar a conocerse a sí mismo, enfrentándose a la propia contingencia, haciendo remontar a su origen las causas, se identifica con el proceso de inventar un nuevo lenguaje, esto es, idear algunas metáforas nuevas. Porque toda descripción literal de la identidad de uno –esto es, todo empleo de un juego heredado de lenguaje con ese propósito- necesariamente fracasará. [...] Fracasar como poeta –y, por tanto, para Nietzsche, fracasar como humano- es aceptar la descripción que otro ha hecho de sí mismo, ejecutar un programa previamente preparado, escribir, en el mejor de los casos elegantes variaciones de poemas ya escritos. De tal modo, la única manera de hacer remontar a su origen las causas del propio ser sería la de narrar una historia acerca de las causas de uno mismo en un nuevo lenguaje.”¹⁰⁸

(Aclara Rorty, que las causas de las que habla no son aquellas que se descubren literalmente, sino aquellas que, como ocurre también en las ciencias naturales, son metáforas que dan una nueva explicación causal al origen de las cosas).

Sólo el que se crea a sí mismo para conocerse puede apreciar la importancia de la contingencia en ese crearse y conocerse. El “poeta vigoroso” (valga esto para el artista, el utopista político, el pensador privado,¹⁰⁹ etc.) será el que -mejor que los filósofos, los críticos o los historiadores- esté en condiciones de considerar que el lenguaje de sus predecesores es contingente pues ya no vale para describirle a él, y que por la misma condición, su propio lenguaje habrá de ser también contingente. Y según esta contingencia de su lenguaje usado para conocerse a sí mismo se derivará la contingencia de un “yo” que se crea a sí mismo.

“Sólo los poetas, sospechaba Nietzsche, pueden apreciar verdaderamente la contingencia. El resto de nosotros está condenado a seguir siendo filósofo, a insistir en que sólo hay

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 48.

¹⁰⁹ Repasaremos este concepto de pensador privado más adelante.

un verdadero registro de cargas, una sola descripción verdadera de la condición humana, que nuestras vidas tienen un único contexto universal. Estamos destinados a pasar nuestra vida consciente intentando escapar de la contingencia en lugar de reconocerla y apropiarnos de ella, como hace el poeta vigoroso.”¹¹⁰

Se nos actualizan aquí la inquietud y la duda mencionadas por Peirce y Dewey; ante ellas, a diferencia del exangüe filósofo público, el poeta vigoroso no se asirá a las formulaciones hechas por sus predecesores para poder pasar a una acción que rellene de sangre sus venas. Su apuesta no será retrospectiva sino prospectiva. El poeta creará sus propios asideros (sus palabras y sus léxicos), frutos del trabajo que realiza en la creación de su propio “yo”, aún sabiendo que son contingentes y particulares para poder terminar sus días diciendo, en lugar de “así fue”, “así lo quise”. “Recrear todo ‘fue’ para convertirlo en un así lo quise”¹¹¹ nos recuerda Rorty que dijo Nietzsche, y,

“Así lo quise”, porque ha descubierto un modo de describir ese pasado que el pasado nunca conoció, y por tanto ha descubierto la existencia de un yo que sus precursores nunca supieron que fuese posible.”¹¹²

Incorre Rorty con frecuencia en un ligero *lapsus* (que creemos que debe considerarse como una concesión a la forma *corriente* de hablar) cuando usa, por ejemplo en esta última cita, la palabra “descubrir” cuando sabemos con seguridad que siempre habrá de tratarse para el autor de un “inventar”. En el poeta crece un reconocimiento en la contingencia por encima de la búsqueda de una verdad perdurable de la que sabe que no existe; un “así lo quise” a diferencia de un refrendo de algo ya dado, en definitiva una “voluntad de poder” por encima de una voluntad de verdad. En él, el impulso de su búsqueda no está en la “admiración” aristotélica sino en el

¹¹⁰ *Ibídem.*

¹¹¹ *Ibídem.*

¹¹² *Ibídem*, p. 49.

descubrir con horror que su vida, de no mediar una redescrición de sí mismo, consiste en un asistirse, un asirse, de lo que otros antes que él decidieron que era lo conveniente. Uno no quiere ser una copia, meramente una réplica de lo que otros ya han sido, y por eso en el poeta vigoroso anida ese horror del que habla Rorty citando a Harold Bloom.

Si Nietzsche, podríamos decir con Rorty, quiso redimir la vida del individuo mediante su voluntad de autonomía, será Freud el que conduzca a la desdivinización del "yo".

EL "yo" deja de ser divino, trascendental, en cuanto es un yo arrojado en los brazos de la tradición y por tanto *en* la educación. El moralismo de Kant conducía a la búsqueda de la rectitud en lo profundo de nosotros; la conciencia determinará nuestra verdad en una interioridad que es cognoscible. En contraposición al moralismo (insistencia en la responsabilidad social universalmente compartida), el romanticismo se declarará a favor de la espontaneidad individual y de la búsqueda de la perfección privada. Con estos precedentes Rorty nos dirá que gracias a Freud se produce en el pensamiento una desuniversalización del sentido moral asumiendo que éste es de carácter tan individual como las invenciones del artista. La condicionalidad histórica afecta tanto a lo político como a lo estético. La consciencia según Rorty es propuesta por Freud como un fenómeno experimental. En la formación de la consciencia del individuo actúan tal cantidad de contingencias que ella resulta ser un tejido de las mismas y que, por tanto, no se corresponde con ningún plan preestablecido. De esto se deduce que nuestro léxico moral también es, como el de los poetas, privado. Rorty nos dice que la propuesta de Freud es la de establecer la racionalidad como un mecanismo de ajuste de las contingencias que dieron lugar a la consciencia de sí. Y cita un pasaje ilustrativo del punto de vista de Freud a este respecto:

"Si se considera que el azar no es digno de determinar nuestro destino, ello es simplemente una reincidencia en la piadosa concepción del universo que el propio Leonardo estaba encaminado a superar cuando escribió que él solo no

se mueve. [...] estamos demasiado dispuestos a olvidar que en realidad todo lo relativo a nuestra vida es azar, desde nuestro origen a partir del espermatozoide con el óvulo en adelante. [...] Todos manifestamos aún poco respeto por la naturaleza que (según las oscuras palabras de Leonardo que evocan las líneas de Hamlet) “está llena de innumerables causas (“ragioni”) que nunca entran en la experiencia. Cada uno de nosotros, los seres humanos, corresponde a uno de los innumerables experimentos en los que esas ‘ragioni’ de la naturaleza se abren camino a la experiencia.”¹¹³

Si la vida es fruto de las contingencias y el azar es también el que determina nuestra consciencia de sí, el evolucionismo que vimos en Darwin y Spencer resuena con esos ecos. De este modo, la consciencia se convierte para Rorty en uno de esos mecanismos de adaptación que, a través de las diversas expresiones de ella misma (la genialidad o la psicosis, la ciencia o la poesía, la moralidad o la prudencia) tratan de conseguir una supervivencia entre sus congéneres y en el contexto del mundo. Son pues mecanismos alternativos de adaptación y, por tanto, modos de supervivencia y distinción. En esa trama de componentes de la consciencia no podrá encontrarse en la razón más que un mecanismo intermedio de ajuste y no una facultad superior que dictamine qué deben hacer otros estratos de la misma. Según Rorty,

“Freud nos ayuda, pues, a considerar seriamente la posibilidad de que no haya una facultad central, un yo central, llamado ‘razón’, y, por tanto, a tomar en serio el perspectivismo y el pragmatismo nietzschiano.”¹¹⁴

Freud se posicionará frente al platonismo y frente al platonismo invertido de Nietzsche. Si la vida contemplativa conduciría en Platón al conocimiento de la verdad completa, en Nietzsche la propuesta inversa consiste en que en la

¹¹³ Extraído por Rorty del ensayo de Freud acerca de Leonardo Da Vinci en RORTY, R., *Contingencia, ironía y solidaridad*, Op. Cit., p. 50.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 53.

creación de sí mismo uno puede completar una autocreación, la creación del hombre, del superhombre.

Será lo privado contingente y discontinuo lo que nos salve del pasado; crear al individuo que queremos ser supone hacer algo que merece la pena ser hecho, algo que nos infunda respeto por nosotros mismos y que no dependa de un respeto otorgado por otros.

“Otra manera de expresar esto mismo es decir que Freud renuncia al intento de Platón de reunir lo público y lo privado, las partes del Estado y las partes del alma, la búsqueda de la justicia social y la búsqueda de la perfección individual. Freud respeta por igual los reclamos del moralismo y los del romanticismo, pero se niega tanto a otorgarle a uno de ellos prioridad respecto al otro como intentar una síntesis de ambos. Distingue tajantemente entre una ética privada de creación de sí mismo y una ética pública de acomodamiento mutuo.”¹¹⁵

En estas palabras reconocemos la intención de Rorty de rescatar a Freud para un liberalismo que propone una distinción radical entre lo privado y lo público, a diferencia de ciertas interpretaciones marxistas del psicoanálisis freudiano por parte de algunos componentes de la Escuela de Frankfurt.

Según Rorty, Kant representa el arquetipo del individuo obediente, decente, con vocación de justicia y solidaridad social, y con voluntad de saber; Nietzsche se inclina por el genio individual, imaginativo, creador de sí mismo y con voluntad de poder; Freud producirá una democratización del genio. Todo hombre es un poeta, la mente es fundamentalmente una generadora de construcciones poéticas. Los artistas especializan esa facultad poética de la mente y la ejercen mediante signos (visuales, musicales, lingüísticos, etc) y el resto de hombres ejercen ese poder poético mediante sus acciones cotidianas, sus relaciones personales y laborales, la festividad y el luto, la construcción de su patrimonio o la administración de

¹¹⁵ *Ibídem.*

su miseria. Y todos ellos tienen la facultad de crear un léxico para justificar sus acciones más allá de las restricciones que la universalidad impone. Cada uno puede hacer de sus marcas ciegas un lenguaje de la diferencia, una autocreación y ninguno de sus lenguajes, que son estrictamente privados, pueden, ni deben, compararse con lo universalmente correcto, lo verdaderamente correcto, algo que quedó desvanecido con la trasposición de la verdad descubierta en la verdad construida. No hay un léxico universal que dé cuenta de la realidad (del mundo que está ahí afuera y que sabemos que no habla). Los léxicos son proyectos humanos particulares, metáforas privadas, que a veces pueden ser, de algún modo, compartidas parcialmente.

“Resumiendo: el progreso poético, artístico, filosófico, científico o político, deriva de la coincidencia accidental de una obsesión privada con una necesidad pública. La poesía vigorosa, la moralidad del sentido común, la moralidad revolucionaria, la ciencia normal, la ciencia revolucionaria, y esa especie de fantasía que es inteligible sólo para una persona, son todas, desde una perspectiva freudiana, diferentes formas de afrontar marcas ciegas, o, más precisamente, formas de afrontar diferentes marcas ciegas: marcas que pueden ser propias de un solo individuo o comunes a los miembros de una comunidad históricamente condicionada. Ninguna de esas estrategias ostenta el privilegio respecto de las demás en el sentido de que exprese mejor a la naturaleza humana.”¹¹⁶

Ante este estado de cosas existe una incitación a jugar libremente con los léxicos, a urdir una trama de contingencias y conexiones¹¹⁷ que convenga particularmente a cada uno de los hombres que juegan ese juego. Mirar cualquier cuestión, problema o encrucijada vital desde este espíritu lúdico supondrá la posibilidad de reelaborar nuestra manera de hablar y entender

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 57.

¹¹⁷ En este sentido nos recuerda Rorty la definición de filosofía de Wilfrid Sellars como explicación del modo en que todas las cosas (en el sentido más amplio del término) están conectadas entre sí. RORTY, R., *Filosofía y futuro*, Gedisa, Barcelona, 2002, p. 68.

lo que nos rodea. La ironía puede abrirse paso en un espacio que se presenta ausente de determinaciones y dar lugar a una autocreación del individuo sin tener que contar con ningún tipo de regulación de ambiciones universalistas.

La estrategia de autonomización y de desdivinización; de Nietzsche, de Freud y de otros

“[...] es siempre la misma: consiste en colocar un tejido de relaciones contingentes, una trama que se dilata hacia atrás y hacia delante a través del pasado y del futuro, en lugar de una sustancia formada, unificada, presente, completa en sí misma, de una cosa que puede ser vista constante y totalmente.”¹¹⁸

Una trama así es lo que ha de crear el hombre que es poeta (sea esto en las artes, la política, la ciencia, la filosofía o la vida cotidiana), que ve en la autocreación el sentido de su vida, que se resiste a ser definido y regulado por el pasado o por la universalidad. La ironía será capaz de promover que un hombre no se proponga ser fiduciario de ningún léxico que él mismo no haya creado. El ironista¹¹⁹ tratará de establecer las relaciones entre un léxico y otro -o entre diversos términos de un léxico- que le convengan a su vida, y redescubrirá el mundo y su “yo” sin tener que someterse a aquello que la moral universal o la búsqueda de la verdad dicten. Un hombre así, no buscará ninguna completud que por otra parte no existe y hará de su incompletud, de sus contingencias y de sus marcas ciegas el punto de partida para urdir la trama que será su vida, su “yo”, para poder finalmente afirmar: “así lo quise”, sin que esto suponga ningún desprecio por la vida de los demás, sino incluso una revalorización de las mismas como veremos más adelante.

¹¹⁸ RORTY, R., *Contingencia, ironía y solidaridad*, Op. Cit., p. 61.

¹¹⁹ Veremos la definición de ironista de Rorty en el capítulo siguiente.

4. El concepto artístico de ironía en Richard Rorty

Con este capítulo entramos de lleno en el tema de esta investigación en lo que se refiere a Richard Rorty. El capítulo en el que se encuentra qué es para Rorty un "ironista" se titula *Ironía privada y esperanza liberal* y pertenece a la segunda parte *Ironismo y teoría* de su libro *Contingencia, ironía y solidaridad*. (Aun cuando las estrategias liberales del autor están en consonancia con su concepto de ironía, nosotros acudiremos a aquellas sólo cuando sea imprescindible para arrojar alguna luz sobre la figura del ironista).

Pero antes de hablar del ironista, urge hacerlo de una idea que subyace al mismo. Esta idea es la de "léxico último"¹²⁰. Los hombres damos cuenta de nuestras creencias en forma de un léxico al que otorgamos validez para justificar nuestras acciones. En cierto modo este léxico encajaría con aquello que nos contaba Peirce (y Bain) respecto a sujetar nuestras acciones, después de un período de inquietud y duda, en "algo". Hábitos de acción llamaban ellos a esas creencias conformadoras de un léxico. No cabe duda que, desde un punto de vista pragmático, tienen su utilidad pero más a menudo de lo que creemos terminan siendo estas creencias límites - impuestos desde el exterior (tradición y prejuicios) o autoimpuestos (adhesiones más o menos pulsionales o intelectualizadas)- a nuestro modo de entender las cosas y conformando un estilo de vida más rígido de lo que estamos dispuestos a admitir. Pues bien, a ese conjunto de creencias, digamos, profundamente arraigadas en las actitudes de un hombre, que no pueden justificarse más que en sí mismas es a lo que Richard Rorty denomina léxico último.

"Son las palabras con las cuales narramos, a veces prospectivamente y a veces retrospectivamente, la historia de nuestra vida" [...] Es 'último' en el sentido de que si se proyecta una duda acerca de la importancia de esas

¹²⁰ También traducido como "vocabulario concluyente", RORTY, R., *Filosofía y futuro*, Op. Cit., p. 164.

palabras, el usuario de éstas no dispone de recursos argumentativos que no sean circulares.”¹²¹

Rorty ejemplifica este léxico último con palabras como “Cristo”, “Inglaterra”, “pautas profesionales”, “decencia”, “cortesía”, “la Revolución”, “la Iglesia”, “progresivo”, “riguroso”, “creativo”. Es decir, aquellas palabras que de un modo u otro constituyen un asidero, un “credo”, para aquel que las invoca. Para que el hombre pueda desvincularse lo máximo posible de esos “credos”, Rorty propone la figura del ironista. Creemos que sus propias palabras para caracterizarlo serán más eficaces que cualquier interpretación o *traducción*:

“Llamaré ‘ironista’ a la persona que reúna estas tres condiciones: 1) tenga dudas radicales y permanentes acerca del léxico último que utiliza habitualmente, debido a que han incidido en ella otros léxicos, léxicos que consideran últimos las personas o libros que han conocido; 2) advierte que un argumento formulado con su léxico actual no puede ni consolidar ni eliminar esas dudas; 3) en la medida en que filosofa acerca de su situación, no piensa que su léxico se halle más cerca de la realidad que los otros, o que esté en contacto con un poder distinto de ella misma. Los ironistas propensos a filosofar no conciben la elección entre léxicos ni como hecha dentro de un metaléxico neutral y universal ni como un intento de ganarse un camino a lo real que esté más allá de las apariencias, sino simplemente como un modo de enfrentar lo nuevo con lo viejo.”¹²²

Un ironista es pues alguien que, como vimos en el capítulo anterior, se maneja con sus contingencias sin buscar un fundamento que le proporcione una coartada argumental a sus acciones. Y no sólo su léxico es frágil y contingente sino que su “yo” también lo es. Son por tanto “metaestables” en el sentido sartriano de la palabra que Rorty trae a colación. Personas

¹²¹ RORTY, R., *Contingencia, ironía y solidaridad*, Op. Cit., p. 91.

¹²² *Ibídem*.

“nunca muy capaces de tomarse muy en serio a sí mismas porque saben siempre que los términos mediante los cuales se describen a sí mismas están sujetos a cambio, porque saben siempre de la contingencia y la fragilidad de sus léxicos últimos, y por tanto de su yo.”¹²³

Rorty va a enfrentar inmediatamente este ironista (una persona capaz de redescibir continuamente el mundo y su “yo” en una especie de juego infinito en el que el resultado carece de importancia, será el juego mismo de redescipciones lo que alcance a tener sentido para él) con la figura del “metafísico”.

Conviene adelantar una tabla de diferencias entre ambos “arquetipos”.

METAFÍSICO	IRONISTA
Esencialista	Nominalista e historicista
Conocimiento	Juegos de lenguaje
Argumentos lógicos	Redescipciones dialécticas
Intuiciones	Trivialidades
Comparar proposiciones dentro de un léxico	Contraste de léxicos
Buscar más allá del lenguaje	No se alcanza nada distinto de un léxico
Contra Davidson: el lenguaje es un medio de adecuación entre yo y el mundo	Con Davidson: incapacidad de salirnos del lenguaje

¹²³ *Ibidem*, p. 92.

Contra Heidegger: hay correspondencia entre lenguaje y mundo	Con Heidegger: contingencia e historicidad del lenguaje
Bibliotecas divididas según disciplinas en correspondencia con los distintos objetos de conocimiento	Bibliotecas divididas según tradiciones, cada uno de sus miembros en parte adopta y en parte modifica el léxico de los escritores que ha leído
Escritos ordenados por géneros. Clasificaciones y casillas	Sin parrillas ni clasificaciones
Filosofía: intento de alcanzar conocimiento acerca de ciertas cosas sumamente importantes y generales	Filosofía: intento de aplicar y desarrollar un determinado léxico último previamente escogido: un léxico que gira en torno a las relaciones entre apariencia y realidad
Nuestra tradición no puede plantear problemas que no pueda resolver	No busca soluciones a la problemática de la verdad
El léxico es un instrumento que nos pone en condiciones para llegar a lo universal	El léxico último es la creación de metáforas para hacer mundo
Está de acuerdo con la teoría platónica de la reminiscencia	No hay nada que recordar en lo profundo de nosotros
Convergencia del lenguaje y de los léxicos con lo real	Metáforas para la diversificación y la originalidad
Concibe las teorías filosóficas como convergentes: series de	No concibe la convergencia de teorías sino la sustitución de un

descubrimientos acerca de la naturaleza de cosas tales como la verdad y la persona que se aproximan cada vez más al modo como esas cosas son realmente. Lo que conduce a una representación precisa de la realidad	léxico viejo por uno nuevo. Cuando renuncian a una vieja tradición han hecho un cambio y no un descubrimiento
La secuencia de grandes filósofos tiende a converger en el descubrimiento de cómo son las cosas	La secuencia de grandes filósofos son cambios verificados en las prácticas lingüísticas y en otras prácticas
Los europeos modernos son particularmente idóneos para el descubrimiento de cómo son las cosas	Los europeos modernos son particularmente rápidos en el cambio de la imagen que tienen de sí mismos
Hay un deber de argumentar a partir de premisas fuera de discusión	Los argumentos lógicos son útiles como artificios
Unidad de argumentación: proposición	Unidad de persuasión: léxico
Método: inferencia	Método: dialéctica
La dialéctica es una especie de retórica que supone un falso sustituto de la lógica	La lógica mantiene una relación auxiliar con la dialéctica

Esta tabla de diferencias, que no pretendemos analizar exhaustivamente, nos sirve en el contexto de esta investigación sobre todo para caracterizar la figura del ironista. Repasando algunas de las características indicadas en la tabla, podemos concluir que el ironista es principalmente: un pragmático,

un antifundacionalista, un escéptico epistemológico. Y, fundamentalmente, el ironista es un creador de sí mismo, alguien que no quiere ser expresado en los términos de otros por que no se siente bien descrito por ellos.

“El ironista pasa su tiempo preocupado por la posibilidad de haber sido iniciado en la tribu errónea, de haber aprendido el juego de lenguaje equivocado. Le inquieta que el proceso de socialización que le convirtió en ser humano al darle un lenguaje pueda haberle dado el lenguaje equivocado y haberlo convertido en la especie errónea de ser humano. Pero no puede presentar un criterio para determinar lo incorrecto.”¹²⁴

El ironista quiere describirse en sus propios términos pero sabe que esos términos no son extrapolables a otros. Sabe que su autodescripción es de tal modo contingente que ninguna tentación de universalismo podrá causar efectos en ella. La ironía supone una tabla de salvación del determinismo lingüístico que impone la tradición pero es una tabla a la que sólo puede agarrarse su hacedor. Cada modo de ironía es particular y supone además una autoironía. La falta de interés por unos criterios, que de todos modos no existen, hacen del ironista un pensador privado y no un proselitista o alguien que pretende extender su vocabulario a los demás como si en él se encontraran los fundamentos últimos del conocimiento o el camino certero hacia la salvación universal. Por el contrario, el pensador público pretenderá todo aquello que el ironista se niega, es decir, pretenderá encontrar fundamentos universales y estímulos teleológicos. Esta distinción entre pensador privado y público es uno de los meollos de la cuestión de la ironía en Rorty. Sólo el pensador privado puede, y debe, ejercer la ironía, sólo él está en condiciones de encaminar sus pasos al perfeccionamiento individual que devendrá en función de cuánto más sea capaz de rozarse con el mundo y abrirse a él. Su perfeccionamiento individual tendrá su correlato con la ampliación de su léxico último. Éste es el movimiento primordial del ironista, el de la ampliación de su léxico, de su trama de contingencias, de su consciencia, de su yo. Y este tipo de movimiento es del tipo del logro

¹²⁴ *Ibidem*, p. 93.

poético y no de la indagación o la enunciación de teorías científicas o normativas y leyes universales. La redescrición es la herramienta lingüística por excelencia del ironista. Y serán redescriciones metafóricas y no literales. Al no existir correspondencia con la realidad ni criterios selectivos para adecuarse a ella, la redescrición es la elaboración metafórica de una propuesta dialéctica. A una redescrición le sustituirá otra redescrición. Según el ironista, se pueden comparar redescriciones entre sí pero no éstas con la realidad.

“Nada puede servir como crítica de un léxico salvo otro léxico semejante; no hay respuesta a una redescrición salvo una redescrición.”¹²⁵

La ironía, la autoironía, supone para el que la ejerce un movimiento expansivo. El mundo está lleno de metáforas que uno no conoce y las propias metáforas, con las que uno ha construido su propio léxico último, son seguramente insuficientes. Existen territorios inexplorados, en otras personas desconocidas, en otros libros no manejados, que el ironista se propone explorar para ver si en ellos puede encontrar términos mejores para autodescribirse. Especialmente la narrativa, según Rorty, nos pone en contacto con otros mundos y otras formas de vida, pero también los trabajos documentales e incluso la televisión han venido a ocupar el terreno que antes ocupaban los sermones. Para el ironista el sermón ya no tiene validez alguna, no se puede sustituir su léxico por un léxico aleccionador proveniente del pasado y que pretende que su moral o su estética se adecuen a visiones canonizadas. No existe ya el canon, ni el credo. El ironista buscará en las imágenes documentales o en las novelas aquello que puede sugerirle una ampliación de su léxico. No se trata pues de reducir el léxico último para deshacerse de las creencias sino de aumentarlo para asimilar todo aquello que antes no le era conocido y de este modo sus creencias comenzarán a matizarse, a mostrarse simplemente como perspectivas y no como argumentos indudables en los que basar una vida.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 98.

En su educación el ironista, como cualquiera, recibió un léxico, pero él sabe que puede no ser suficiente.

“Los ironistas temen quedar atascados en el léxico en el que fueron educados si sólo conocen a gente del vecindario de manera que intentan trabar conocimiento con personas desconocidas [...].”¹²⁶

Un cierto afán de cosmopolitismo¹²⁷ subyace a (o se extrae de) la noción de ironismo de Rorty: el canon del vecindario ha de ampliarse para que de ese modo se desvitalice en cuanto código de acción. En el momento en que por el movimiento de ampliación comienzan a integrarse elementos de diversa procedencia y, por tanto, de difícil asimilación, comienzan los conflictos.¹²⁸ La trama de relaciones que hay que crear entre elementos disímiles, de orígenes radicalmente distintos, supone un esfuerzo de ajuste en el que como decíamos antes intervienen la racionalidad y el interés por lo experimental. El ironista se pone en juego, pone en juego *su* mundo, *su* léxico, *su* “yo”; más allá del territorio seguro de la tradición en la que se ha educado se lanza a lo desconocido en una especie de ejercicio de despersonalización, y sólo a través de ese ejercicio sabe que podrá encontrar su perfeccionamiento privado.

¹²⁶ *Ibídem*, p. 98.

¹²⁷ Esta idea rortyana de cosmopolitismo será aclarada más adelante.

¹²⁸ Respecto a esto es interesante preguntarse si Rorty abandona por completo la idea de las teorías omniabarcantes a favor de un tejido de puras contingencias, y esta es precisamente la pregunta que le formulan Wolfgang Ullrich y Helmut Mayer y en cuya respuesta Rorty vuelve a utilizar a Sellars tal y como vimos una cita anterior: “¿Para usted no significaría una pérdida si se dejaran de forjar teorías abarcadoras que tal vez son demasiado atrevidas pero de las que, no obstante, pueden desprenderse algunas cosas? R.R.: Wilfrid Sellars dijo en cierta ocasión que la filosofía es “el intento de explicar las ‘cosas’, en el sentido más amplio de esta palabra, de tal manera que, en el sentido más amplio de la palabra, haya una “conexión” entre ellas. Siempre habrá “teorías abarcadoras” de esta clase, porque, por hablar con Hegel, siempre habrá nuevos intentos de “captar el propio tiempo con el propio pensamiento”. Pero habría que distinguir estos intentos de dibujar el mapa de una cultura en un tiempo y un lugar determinados (por ejemplo el de la cultura de Europa en el siglo XX) de las tentativas científico-naturales y teológicas que aspiran a meter el conjunto de la historia de la humanidad a la fuerza en un gran esquema. [...] El historicismo y el pragmatismo son compañeros de viaje. Captar con el pensamiento el propio tiempo significa intentar encontrar una descripción de lo que está ocurriendo y de la que tal vez se desprende qué debemos hacer para que el futuro sea diferente del presente.” *Filosofía y futuro*, Op. Cit., p. 179.

“Nosotros los ironistas tenemos la esperanza de hacernos, mediante esa redescrición continua, el mejor yo que podamos.”¹²⁹

El ironismo ha sido acusado de antisolidario e irresponsable por poner todos sus afanes en la cesta de lo privado y de haber, por tanto, dejado la cesta pública en manos del destino (sea este el mercado de mercancías o el de las ideas). Rorty relaciona su concepto de ironía con un concepto de solidaridad que no se compadece con el utilizado por la retórica pública habitual que procede de fundacionalismos metafísicos y epistemológicos. Estos fundacionalismos forman parte del léxico general de nuestras sociedades y Rorty pretende desmontarlos. Es por esto que es necesario hacer un breve apunte sobre las relaciones entre la ironía y la solidaridad *rortyanas*.

5. Ironía y solidaridad

Lo decíamos antes a través de algunos pensadores y también de Rorty: no existe un fundamento para hablar de un ‘nosotros’. La naturaleza intrínseca de la naturaleza humana está tan teñida de metafísica y epistemología que, para Rorty, carece no ya de verdad, sino, incluso, de verosimilitud. Lo único que puede tener alguna semejanza con un nosotros, lo que nos hace permanecer juntos, no es un fundamento último sino los léxicos que compartimos acerca de nosotros mismos y las esperanzas comunes.

Rorty y Habermas entran en una polémica a la que esta investigación no pretende atender. De todos modos, la *Teoría de la acción comunicativa*, que pertenece a un tipo de hermenéutica con un fuerte sesgo pragmático, atiende a la posibilidad de una comunicación humana sin distorsiones para que esa comunidad humana pueda revelarse a sí misma como Humanidad. Rorty dice de ella que sólo a través de un buen funcionamiento de las instituciones democráticas esto puede ser dado (la comunicación sin distorsiones) pero que más allá de ese aspecto pragmático no es posible

¹²⁹ RORTY, R., *Contingencia, ironía y solidaridad*, Op. Cit., p. 98.

encontrar nada que sustente un concepto universalmente compartido de Humanidad.¹³⁰

La idea del ironista liberal que vimos más arriba y que repetimos, por su claridad y utilidad, aquí,

“personas que entre esos deseos imposibles de fundamentar incluyen sus propias esperanzas de que el sufrimiento ha de disminuir, que la humillación de seres humanos por obra de otros seres humanos ha de cesar”.¹³¹

ha recibido numerosas y hasta furiosas objeciones por parte tanto de la izquierda radical como de otros sectores fundacionalistas. Veremos dos de las que Rorty se hace eco. La primera de ellas se concentra en los factores de aglutinación social que Rorty limita a cuestiones puramente pragmáticas:

“El aglutinante social que mantiene unida a la sociedad liberal ideal [...] consiste en poco más que el consenso en cuanto a que lo esencial de la organización social estriba en dar a todos la posibilidad de crearse a sí mismos según sus capacidades, y que esa meta requiere, aparte de paz y prosperidad, las ‘libertades burguesas clásicas’. Esa convicción no se basaría en concepción alguna acerca de determinados fines humanos universalmente compartidos, los derechos humanos, la naturaleza de la racionalidad, el Bien del Hombre, o acerca de alguna otra cosa.”¹³²

A esta manera de aglutinación social de carácter eminentemente pragmático se le suele reprochar una falta de retórica fundacionalista

¹³⁰ Aunque como decíamos esta polémica se aleja de los intereses de esta investigación, en la actualidad, y más allá de estas y otras diferencias entre Rorty y Habermas, parece haber un acercamiento entre las posturas de ambos autores.

¹³¹ *Ibidem*, p. 17.

¹³² *Ibidem*, p. 102.

(religiosa o metafísica) trascendental. A esto Rorty responde que en las sociedades liberales el descenso de los “creyentes” en lugar de debilitar la cohesión social ha conducido a un aumento de la misma.

“Las sociedades modernas, cultas, seculares, dependen de la existencia de escenarios *políticos* razonablemente concretos, optimistas y aceptables, por oposición a los escenarios acerca de la redención de ultratumba.”¹³³

No parece, según Rorty que la ausencia de fundamento o de metafísica haya de ser peligrosa para compartir sentimientos solidarios y en ese sentido se pregunta si “¿Es el ironismo compatible con un sentimiento de solidaridad humana?”.¹³⁴ Veremos la respuesta a esta pregunta un poco más adelante.

La segunda objeción de la que Rorty pretende defenderse es la de que, en sus propias palabras, “es psicológicamente imposible, ser un ironista liberal: ser una persona para la que ‘la crueldad es la peor cosa que podemos cometer’ y no sostener ninguna creencia metafísica acerca de lo que todos los seres humanos tienen en común.”¹³⁵ Parece que los metafísicos requieren de una especie de *Ur-lenguaje*, de léxico universal, gracias al cual todos podemos *entendernos* como premisa para no denostar a (o no ser crueles con) todos aquellos que no responden ante este lenguaje universal. Es decir, para no humillar al otro, este otro debe dejar de ser otro y entonces dejará de ser blanco de nuestras flechas envenenadas. Ambos, metafísico e ironista, humillan. El segundo porque a menudo hace ver a los otros que aquellas cosas que les parecían importantes (sus léxicos últimos del tipo que sean) son fútiles, mediocres u obsoletas y que, por tanto, deberían ampliar sus léxicos. Los metafísicos humillan cuando dicen que las supuestas verdades de los otros son engaños y que la verdad está de su parte, de la parte de aquellos que parecen tener relaciones íntimas con ella

¹³³ *Ibídem*, p. 104.

¹³⁴ *Ibídem*, p. 105.

¹³⁵ Entendemos liberal, por supuesto, como liberal de izquierdas. *Ibídem*, p. 103.

y que se expresa mediante un *Ur-léxico*. En que no sólo el dolor sino también la humillación, de forma muy especial, es de las peores cosas que se le puede hacer a un ser humano están ambos de acuerdo. Pero la diferencia estriba en que el metafísico humilla verticalmente en nombre de una verdad que se presume inmutable y trascendente, mientras que el ironista humilla desde la horizontalidad de saber que, aunque su amplio léxico parezca más adecuado a determinadas situaciones, sus palabras no se fundan en nada más allá que la contingencia. Según Rorty, la diferencia primordial entre ambas actitudes estriba en que el metafísico pretende *reprogramar* a aquellos que están fuera de la verdad universal, mientras que el ironista se emplea en *educar* en el beneficio personal y colectivo de ampliar los léxicos propios *de cada uno*.

“En pocas palabras: el metafísico piensa que hay una relación entre la redescrición y el poder, y que la redescrición correcta puede hacernos libres. El ironista no ofrece una seguridad semejante. [...] Extraigo, pues, como conclusión que aquello por lo que el ironista es censurado, no consiste en una propensión a humillar, sino en su incapacidad de otorgar un poder. No hay razones por las que el ironista no pueda ser liberal, pero no puede ser un liberal “progresivo” y “dinámico” en el sentido en que los metafísicos liberales suelen afirmar que lo son. Porque no puede ofrecer el mismo género de esperanza social que el metafísico ofrece. No puede afirmar que el adoptar la redescrición que él hace de nosotros o de nuestra situación nos volverá más capaces de vencer a las fuerzas que se unen contra nosotros. De acuerdo con su explicación, esa capacidad es cuestión de armas y de fortuna, y no una cuestión de tener la verdad de parte de uno, o de haber identificado el ‘movimiento de la historia’.”¹³⁶

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 109.

Volvemos a la pregunta formulada un poco más arriba: ¿Es el ironismo compatible con un sentimiento de solidaridad humana? Rorty no pretenderá nunca basar la solidaridad en algo que se encuentre más allá de las instituciones y de la historia. Son las circunstancias históricas y el léxico recibido de nuestros antecesores los que dan lugar a determinadas convicciones sobre lo que significan cosas como 'humanidad' o 'ser humano' o 'nosotros'. Y se pregunta ¿qué significa 'nosotros'?, y, por ejemplo, qué significan cosas como ¿gente como 'nosotros' los blancos estándar? ¿los camaradas de tal o cual movimiento o partido? ¿los españoles como 'nosotros'? ¿los vascos como 'nosotros'? ¿los católicos como 'nosotros'? Porque si es así, esto es muy diferente de 'uno de nosotros, los seres humanos'. Y si es así, es decir, un concepto 'localmente restringido del nosotros' (algo menos que la raza humana) otra consecuencia que se produce es que entonces existe un 'ellos' que se nos muestra como ajeno (algo como la especie errónea de seres humanos). Ante esto Rorty nos dice que:

"Mi posición involucra que los sentimientos de solidaridad dependen necesariamente de las similitudes y las diferencias que nos causen la impresión de ser las más notorias, y tal condición de notorio es función de un léxico último históricamente contingente."¹³⁷

Esas diferencias y similitudes están ahí, pero, según Rorty, el punto de partida para la solidaridad no puede basarse en solidaridades 'locales'. Ante esas similitudes restringidas existe una similitud máximamente generalizada que es la de que el ser humano (sea esto lo que sea) puede sufrir dolor y humillación y será esta generalización (que no supone más que una constatación y no una fundamentación) la que de algún modo puede suscitar alguna solidaridad entre los seres que componen eso que nuestro léxico tradicional llama humanidad. Si recordamos aquella definición de ironista en la que nos decía de él que es aquel que descrea de su léxico

¹³⁷ *Ibidem*, p. 210.

último (y está dispuesto a revisarlo continuamente) y que un ironista liberal es aquel que entre sus 'convicciones contingentes' postula la de que los seres humanos sufren dolor y humillación, entonces podremos ver cómo Rorty va a encontrar apoyo a su idea de solidaridad fundamentalmente en aquellos intelectuales que hacen ver y compartir a los seres humanos cómo sufren y sienten humillación otros seres humanos. Esto habrá de conseguir que nuestro concepto más o menos 'local' de 'nosotros' se vea tan ampliado como sea posible (del mismo modo que un ironista tiende a ampliar su léxico último al máximo de sus fuerzas).

"Lo único que podemos hacer es trabajar con el léxico último de que disponemos, manteniendo, entre tanto, los oídos atentos a los indicios que señalen el modo de ampliarlo o revisarlo."¹³⁸

Rorty confía mucho en la sensibilidad de los artistas 'marcados' (en el sentido genuino de la palabra, aquellos que hablan desde un yo que carga con una marca ciega, pero también en el sentido de aquellos que por su oficio han de estar en contacto con el sufrimiento humano: reporteros, etc.) y de los filósofos privados (aquellos que quieren pensar el mundo sin que ello suponga tener que encontrar una fundamentación última) y en su capacidad para 'darse cuenta' desde la contingencia de sus léxicos de que el mundo no corresponde a una invocación de unidad ni de unicidad de criterios. Y no confía en absoluto en los filósofos públicos o los artistas con vocación de fundamentación que pretenden convocar a todos a un sistema que se corresponde con la realidad de las cosas. Los primeros, artistas con marca y filósofos privados, (ironistas), no hablarán nunca desde una atalaya, sino que desde su horizontalidad propondrán sus redescripciones del mundo a fin de ampliar su propio léxico y, quién sabe si el de algún otro, y por tanto podrán dar lugar a una solidaridad ampliada más allá de lo 'local'. Los segundos, artistas que se resisten a su marca ciega o filósofos públicos, tratarán de encontrar la solidaridad en algún tipo de fundamento

¹³⁸ *Ibidem*, p. 215.

que finalmente sólo puede consistir en restricciones del léxico último que, por su idónea relación con la verdad, deben ser exportadas a todos los seres humanos.

Sin embargo, y a pesar de las diferencias entre ambos tipos de filósofos (privados y públicos) y artistas (que trabajan con su marca ciega o que quieren desembarazarse de ella), Rorty admira la capacidad de entrelazamiento de cosas diversas (ya vimos la insistencia en la definición de Sellars de la filosofía como una especie de arte de conectar cosas muy diversas) que puede ser encontrada en cualquiera de ellos y que el autor adjudica a un encuentro con la temporalidad de las descripciones. Cita los ejemplos del artista con marca, Proust, y del filósofo, Hegel, con capacidad de entrelazar cuestiones diversas y salir airoso del trance:

“Proust poseía la capacidad de entrelazar el esnobismo intelectual y social con los arbustos de espino blanco en los alrededores de Cambray lo mismo que con el amor altruista de su abuela, con los brazos que ofrecían Odette Swann y Jupien Charlus cual orquídeas, y con todo lo demás que le salía al encuentro, sabiendo dar a cada cual lo que le correspondía sin sentir la necesidad de reunirlos todos en un solo fajo con ayuda de un credo religioso o una teoría filosófica. Esta capacidad me dejaba tan perplejo como la de Hegel de identificarse sucesivamente con el empirismo, la tragedia griega, la Estoa, el cristianismo y la física de Newton y de volver a salir de cada uno de esos ámbitos con la voluntad y la disposición de emprender algo del todo diferente. Lo que parecía tan maravilloso era la vinculación a la temporalidad, que Hegel y Proust tenían en común y que era el elemento específicamente antiplatónico de su obra. Resultaba claro que ambos tenían la capacidad de entrelazar todo lo que les salía al encuentro en un relato, sin exigir que este relato tuviera una moral y sin preguntar qué impresión

daría este relato desde el punto de vista de una eternidad.”

139

La solidaridad rortyana es pues consecuencia de una sabiduría de la contingencia del mundo, de una contingencia del lenguaje y de una contingencia del yo y esto será mucho mejor expresado en la obra de los artistas (filósofos privados incluidos) que en los tratados de filosofía (a pesar de que, como hemos visto, Hegel se encuentra a través de su *Fenomenología del espíritu* entre los grandes admirados por Rorty.

Ampliar el mundo es cosa de artistas y filósofos privados (aquellos que finalmente no hacen sino literatura), regularlo para conseguir en el futuro una utopía cosmopolita parece ser cosa de filósofos públicos o, mejor, de políticos.¹⁴⁰

La solidaridad para Rorty, al igual que la verdad, es algo que se crea y no que se descubre. Según él, aunque hubo andamios, o estructuras, (religiosos, metafísicos, ideológicos, etc.) que al parecer fueron necesarios para construir nuestras modernas democracias es ahora tiempo de retirar

¹³⁹ RORTY, R., *Filosofía y futuro*, *Op. Cit.*, p. 145.

¹⁴⁰ A este respecto nos dice Rorty en *Filosofía y futuro*: “Los filósofos tenemos una habilidad en tender puentes entre naciones y en hacer propuestas de carácter cosmopolita, pero el narrar historias no es nuestro asunto.” Pero matiza el cosmopolitismo al que se refiere y que quiere distinguir de aquel “cosmopolitismo UNESCO” que criticó Lévi-Strauss porque se conformaba con mantener el *statu quo* y que mantuvo un silencio culpable frente a las tropelías del estalinismo entonces y que mantiene hoy día frente a los fundamentalismos religiosos terroristas y los regímenes sangrientos. Nos dice Rorty: “La forma más despreciable de dicho cosmopolitismo [el de la UNESCO] es la que da a entender que los derechos humanos están bien diseñados sólo para las culturas eurocentristas, mientras que para las necesidades de otras culturas resulta más adecuada una policía secreta eficiente que disponga no sólo de vigilantes de prisión y torturadores, sino también de dóciles jueces, profesores universitarios y periodistas. La alternativa a este tipo de presunto y engañoso cosmopolitismo lo constituye un tipo de este que transmite una imagen clara de una forma muy concreta del futuro cosmopolita humano: la imagen de una sociedad democrática universal, para la que la tortura de una persona, el cierre de una universidad o de un periódico en el otro extremo del mundo son motivos tan evidentes de protesta como lo son cuando tales cosas pasan en el propio país. En todas las cuestiones que no sean políticas, esta cosmópolis puede seguir siendo tan multicultural y heterogénea como siempre. Sin embargo, en este futuro utópico, las tradiciones culturales ya no influirán en las decisiones políticas. En la política habrá una sola tradición: la de la vigilancia constante sobre intentos previsibles de ricos y fuertes de aprovecharse de los pobres y débiles y ponerlos en desventaja.” *Ibidem*, p. 23,24.

esos andamios verticales y trabajar con solidaridades de otra naturaleza, quizás transversales. Los movimientos de ampliación del mundo, del lenguaje, del yo –con el fin de desdivinizar los límites que los constriñen– son maneras de ampliar la solidaridad, y esas ampliaciones en no pocos casos, como hemos visto, está en manos de los artistas.

*Hay que considerar la obra en su totalidad, seguirla más que juzgarla, recorrer sus bifurcaciones, sus estancamientos, sus ascensos, sus brechas, aceptarla, recibirla entera. De otro modo no se comprende nada.*¹⁴¹

Deleuze

CAP. III.

EL CONCEPTO ARTÍSTICO DE RITORNELO EN GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI

1. Aproximación al contexto filosófico de la obra de Gilles Deleuze y Félix Guattari

- 1.1. Introducción
- 1.2. Una aproximación al estructuralismo
- 1.3. El paso de Foucault
- 1.4. La filosofía de la diferencia

2. Introducción al pensamiento de Gilles Deleuze

- 2.1. La desmitificación de la filosofía clásica
- 2.2. Inter-ser: Rizoma

3. Del Ritornelo

3.1. PRIMERA VUELTA: APROXIMACIÓN AL RITORNELO

- 3.1.1. Ritornelo 1. Diferenciarse del Caos
- 3.1.2. Ritornelo 2. Marcar un territorio
- 3.1.3. Ritornelo 3. Apertura o desaparición
- 3.2. ¿qué es un agenciamiento?

3.3. SEGUNDA VUELTA: EXPLICACIÓN TÉCNICA

- 3.3.1. Ritornelo 1. (bis). Diferenciarse del caos: infra-agenciamientos: medios: ritmo
- 3.3.2. Ritornelo 2. (bis) Marcar un territorio: intra-agenciamientos: territorialización: firma-estilo
- 3.3.3. Ritornelo 3. (bis) Apertura o desaparición: inter-agenciamientos: desterritorialización

3.4. El equívoco de lo Natal

3.5. ¿Qué son los estratos?

3.6. Dos ejes básicos de los agenciamientos

3.7. Enunciados maquínicos y máquinas abstractas

3.8. Plan de consistencia y Cuerpo sin Órganos

3.9. TERCERA VUELTA: RITORNELOS ARTÍSTICOS

- 3.9.1. CLASICISMO/BARROCO o DIFERENCIARSE DEL CAOS (infra-agenciamientos... Caos)
- 3.9.2. ROMANTICISMO o MARCAR UN TERRITORIO (intra-agenciamientos...Tierra)
- 3.9.3. EDAD MODERNA o APERTURA O MUERTE (inter-agenciamientos... Caosmos)

¹⁴¹ DELEUZE, G., *Conversaciones*, Pre-textos, Valencia, 1995, p. 139.

CAP. III.

EL CONCEPTO ARTÍSTICO DE RITORNELO EN GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI

1. APROXIMACIÓN AL CONTEXTO FILOSÓFICO DE LA OBRA DE GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI

1.1. Introducción

La obra de estos autores sólo puede ser enmarcada en la 'filosofía de la diferencia' de modo escolar. Su peculiar visión de la filosofía como disciplina, no contemplativa ni práctica, sino como creadora de conceptos hace difícil su catalogación en las clasificaciones académicas al uso. Ya Michel Foucault, en un célebre párrafo que inicia el estudio de dos obras de Deleuze, hablaba de esta singularidad (y de su grandeza) respecto a la obra de su amigo y colega francés:

"Es preciso que hable de dos libros que considero grandes entre los grandes: *Diferencia y repetición* y *Lógica del sentido*. Tan grandes que sin duda es difícil hablar de ellos y muy pocos así lo han hecho. Durante mucho tiempo creo que esta obra girará por encima de nuestras cabezas, en resonancia enigmática con la de Klossowski, otro signo mayor y excesivo. Pero tal vez un día el siglo será deleuziano."¹⁴²

Desconocemos si la muerte de Foucault en 1984 permitió que este autor tuviera ocasión de estudiar otra gran obra de Deleuze, esta vez escrita en colaboración con Guattari (*Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Les editions de Minuit, Paris, 1980) Quizás, de haber podido hacerlo, la incluiría entre aquellas más grandes escritas durante el siglo XX. Merece la pena rescatar el comentario que Deleuze hace de esas palabras de Foucault porque son menos conocidas (nos aproximan a su visión general de las cosas) y le sirven de defensa de ciertos ataques un tanto superficiales:

¹⁴² FOUCAULT, M., *Theatrum Philosophicum*, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 7.

“No sé lo que Foucault quería decir, nunca se lo pregunté. Tenía un endemoniado sentido del humor. Quizá quisiera decir que yo era el más ingenuo de los filósofos de nuestra generación. En todos nosotros se encuentran temas como la multiplicidad, la diferencia, la repetición. Pero yo propongo conceptos casi en bruto, mientras que otros trabajan con más mediaciones. Nunca me han preocupado la superación de la metafísica o la muerte de la filosofía, nunca he dramatizado la renuncia al Todo, al Uno, al sujeto. Nunca he abandonado un cierto empirismo que actúa mediante una exposición directa de los conceptos. No he pasado por la estructura, ni por la lingüística o el psicoanálisis, ni por la ciencia, ni siquiera por la historia, porque creo que la filosofía tiene su propia materia prima, que le permite mantener relaciones exteriores, tan necesarias, con esas otras disciplinas. Quizá fuera eso lo que Foucault quería decir: yo no era el mejor sino el más ingenuo, como una especie de arte bruto, si puede decirse así; no el más profundo sino el más inocente (el más exento de culpabilidad por el hecho de ‘hacer filosofía’.”¹⁴³

No vamos a pretender tratar toda la obra de Deleuze y Guattari, es inconmensurable y además no es necesario para los fines de esta investigación. Nos acercaremos principalmente a dos capítulos de *Mil mesetas: Introducción: Rizoma* como referencia insoslayable para entender el pensamiento de estos autores y como complemento de 1837- *Del ritornelo*, capítulo en el que se centra esta investigación.

Se ha hablado mucho de cuál ha sido la contribución particular de cada uno de los autores a cada parte de la obra. Ambos han preferido ocultarlo en coherencia con la cita que hacemos al principio de este capítulo y que trata de que sólo a través del más severo ejercicio de despersonalización uno

¹⁴³ DELEUZE, G., *Conversaciones, Op. Cit.*, p. 144.

consigue hablar en su propio nombre.¹⁴⁴ De todos modos, parece obvio que los aspectos más filosóficos de los capítulos que trataremos tienen una mayor influencia de Deleuze mientras que otras obras y otros capítulos, más conectados con el psicoanálisis (post-psicoanalíticos podríamos decir), reciben una mayor aportación de Guattari. En adelante, cuando hablemos de Deleuze y de Guattari (o solamente de Deleuze, teniendo en cuenta que hablaremos sobre todo de aspectos filosóficos y menos de los psicológicos) sería deseable tener estas consideraciones en mente y esperamos del lector que así lo tenga en cuenta.

1.2. Una aproximación al estructuralismo

No sólo la filosofía propuesta por Deleuze y Guattari es de difícil adscripción académica sino que incluso el propio estructuralismo, que envuelve el ambiente universitario de su época, presenta tal variedad de acepciones y discursos que hacen que su definición no resulte nunca del todo clara: desde aquellos que, generosamente, encuentran precedentes en Aristóteles y Averroes, hasta aquellos otros que consideran al estructuralismo *stricto sensu* el cuerpo de obras (no sin matizaciones) elaboradas por autores más o menos comprometidos con la causa como Lévi-Strauss, Roland Barthes, Jaques Lacan o Louis Althusser. No obstante, existen autores que aun partiendo (a favor o en contra) de ciertas premisas estructuralistas como Michel Foucault, Jaques Derrida o Gilles Deleuze se han desvinculado de ellas hasta el punto de dar lugar a lo que algunos, de modo fácil, han llamado 'postestructuralismo' y otros, de modo un poco menos fácil, 'filosofía de la diferencia'.

¹⁴⁴ A propósito de esto en *Introducción: Rizoma*, nos dicen los autores: "El Anti-Edipo lo escribimos a dúo. Como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos. Aquí hemos utilizado todo lo que nos unía, desde lo más próximo a lo más lejano. Hemos distribuido hábiles seudónimos para que nadie sea reconocible. ¿Por qué hemos conservado nuestros nombres? Por rutina, únicamente por rutina. Para hacernos nosotros también irreconocibles. Para hacer imperceptible, no a nosotros, sino todo lo que nos hace actuar, experimentar, pensar. Y además porque es agradable hablar como todo el mundo y decir el sol sale, cuando todos sabemos que es una manera de hablar. No llegar al punto de ya no decir yo, sino a ese punto en el que ya no tiene ninguna importancia decirlo o no decirlo. Ya no somos nosotros mismos. Cada uno reconocerá los suyos. Nos han ayudado, aspirado, multiplicado. DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1997, p. 9.

Haciendo una aproximación grosera a la cuestión (más adelante intentaremos afinar un poco más), podemos diferenciar el estructuralismo del atomismo por un lado y del organicismo por otro:

-atomismo: postula que toda entidad está compuesta de elementos. Tal entidad puede descomponerse en tales elementos que en cierto modo son tributarios de la entidad.

-organicismo: postula que las entidades son organismos no descomponibles en elementos.

-estructuralismo: postula que las entidades son conjuntos que si bien están formados por elementos será por elementos que se relacionan mutuamente. Y los conjuntos formados serán a su vez artífices de relaciones con otros conjuntos sin que por ello deban éstos o aquellos descomponerse en elementos.

Para acercarnos a una aproximación más plausible podríamos encontrar en las matemáticas del álgebra de relaciones y en la topología algunos sustratos técnicos del concepto de estructura subyacente a nuestro tema de estudio. Asimismo, antecedentes principales de esta corriente de pensamiento que aquí tratamos serán la psicología de la estructura o de la forma (gestaltismo) y la lingüística de Ferdinand de Saussure o sus descendientes directos, los estructuralistas lingüísticos, Roman Jakobson, Trubetzkoy o Hjelmslev. Freud y Marx, también serán reclamados como antecedentes por algunos estructuralistas como Lacan y Althusser respectivamente. Estos sustratos europeos más algunas aportaciones norteamericanas como las de Chomsky o las de un 'paralelo' (no adscrito a la corriente) como Piaget, acotarán, aunque no determinarán, el camino del estructuralismo como corriente filosófica.

No vamos, en esta investigación, a ahondar en el estructuralismo ni en sus antecedentes inmediatos, pero sí parece necesaria, como veremos más adelante, algún tipo de 'iniciación' para comprender mejor las aportaciones de Deleuze y Guattari.

En el fondo del estructuralismo laten las ideas de lenguaje, sistema y función (esta última no en todos los autores, y las otras dos con diferencias

de matiz e intensidad). El lenguaje será el modelo mediante el cual nos aproximemos a la realidad material. Lenguaje que, como 'tercio dado', mediante el símbolo intermedia entre lo 'real' y lo 'mental'. De modo que el lenguaje, que constituye en sí mismo un sistema, supone el modelo para entender el funcionamiento de sistemas que no son lenguaje. Sistema pues, es una de las nociones claves del estructuralismo, entendiendo sistema, con cierta laxitud, como conjunto de relaciones entre elementos regidas por reglas que subyacen a la expresión de esas relaciones. La estructura será entendida como un sistema o como un conjunto de sistemas que subyace (o que conforma) a toda entidad. De alguna manera, todos los sistemas que constituyen una estructura son sistemas lingüísticos, de modo que la estructura resulta ser una estructura de carácter lingüístico.

El estructuralismo propone como campo de aplicación de su método de análisis fundamentalmente las realidades humanas en cuanto constitutivas de lo social; y suele oponerse al causalismo 'duro' y al historicismo, no tanto por una negación de la causalidad o de la diacronía, cuanto por su interés denodado en encontrar estructuras estables bajo los aspectos transformativos de las entidades.

Los estructuralistas consideran la existencia de reglas o estructuras (o reglas estructurales) subyacentes en lo profundo de las manifestaciones superficiales. Pero la relación no es biunívoca. A cada estructura no tiene que corresponderle una sola manifestación; bien al contrario, pueden encontrarse en diversos campos de análisis, y en el mismo campo, estructuras que dan lugar a diversos fenómenos de superficie. Las abundantes alusiones de los estructuralistas a las ideas de 'señal', 'sintagma', 'significante', etc. dan buena cuenta de lo anterior.

Por otro lado, es visible en los estructuralistas una tendencia a reducir al sujeto al máximo así como las circunstancias históricas que le envuelven. Las estructuras determinan a los hombres y no a la inversa. Bajo una gran cantidad de variaciones de superficie el número de estructuras es bastante limitado. Todas esas variaciones superficiales se producen gracias a una especie de combinatoria de estructuras básicas. Sin embargo, esas

estructuras no son experimentables -quedan fuera de la constatación empírica- sino que son 'formas' (en cuanto organización, disposición topológica, conformación, configuración, patrón, etc.) que, desde el punto de vista metodológico, generan algún principio de explicación. Ni tampoco tienen esas estructuras carácter metafísico: no son experimentables pero tampoco son realidades últimas más allá de la materialidad. Desde el punto de vista ontológico, se diría más bien que sirven para articular (relacionar organizativamente) realidades.

Una de las características importantes del concepto de estructura es la de la transformabilidad, es decir, las estructuras pueden sufrir cambios en sus componentes (realidades) sin que por ello se produzca una pérdida de estructuración; ni la sustitución ni el cambio de un elemento en una estructura supondrán un cambio de estructura. La estructura se transforma en otra posibilidad de sí misma. Es la primacía del lugar, de la posición en el espacio, en la estructura, lo que definirá el haz de relaciones entre los elementos y lo que reducirá la sustancialidad de esos elementos, incluido el sujeto que de aquí en adelante desaparecerá en esa maraña de relaciones (especialmente las del lenguaje) que la estructura define.

En el contexto del estructuralismo las figuras que se acercan (y conforman) de modo ostensible a sus postulados más genuinos son, antes, Lévy-Strauss, y Roland Barthes, después.

Lévy Strauss querrá encontrar -a través de sus análisis sintácticos de señales y códigos en el seno de una antropología cultural- una misma mentalidad subyacente a las distintas expresiones culturales; esto le llevará a considerar la historia como un fenómeno superficial, una especie de epifenómeno, en el que subyacen estructuras o combinaciones de relaciones estructurales que la determinan. Consecuentemente con esta afirmación Lévy-Strauss considerará la mente humana como una sola identidad en la que no se puede distinguir una mentalidad primitiva de una mentalidad civilizada. Los signos y señales, los significantes, tendrán una mayor relevancia para este autor que los significados o contenidos. Las relaciones de las estructuras lingüísticas pueden estudiarse como modelo para conocer

las relaciones de parentesco en los grupos humanos o en los mitos. En el análisis de las estructuras antropológico-culturales llevado a cabo por Strauss es fundamental la distinción hecha por Saussure entre 'cadenas sintagmáticas' y 'combinaciones paradigmáticas'. En las primeras, las relaciones entre palabras están determinadas por el carácter lineal de la lengua, por los 'sintagmas' o sucesiones lineales de palabras (series). En este sentido, el valor de una palabra queda definido por su relación con las palabras que le anteceden o le siguen. En el caso de las combinaciones paradigmáticas se trata de relaciones asociativas mediante las cuales determinadas palabras producen una evocación en la memoria de otras palabras relacionadas con ellas. Ambos tipos de relaciones (lineales o sintagmáticas y asociativas o paradigmáticas) según Saussure corresponden a dos modos de nuestra actividad mental, y de ambos dice que son indispensables para la misma. Para Lévy-Strauss este modelo conceptual, al que se incorporan figuras retóricas -la metonimia como desplazamiento en las cadenas lineales de significantes y la metáfora como condensación en las asociaciones paradigmáticas-, devendrá un provechoso método de investigación en su antropología cultural.

Roland Barthes será de aquellos estructuralistas 'convencidos' que, en cierto modo, comienza a vislumbrar algo más allá del estructuralismo. Podría atribuirse esa incipiente despedida del estructuralismo a una concepción humanista, moral, de sus quehaceres intelectuales. Barthes comienza a sospechar del lenguaje en cuanto que el lenguaje es algo ya dado para el individuo de forma institucionalizada. Su aproximación al marxismo y a las teorías críticas le hace ver en el lenguaje un signo del poder, un código que podría estar ejerciendo presión y represión sobre el individuo mediante unas normativas o legislaciones que él no ha convocado, ni consensuado. El lenguaje comienza pues a ser visto por Barthes como instrumento de poder fascista (en cuanto que el ser humano no es llamado a consulta para refrendarlo). Y, casi al mismo tiempo que observa esa cara fascista del lenguaje -que confiere y que es poder-, comienza a percatarse (concediendo que el silencio no es posible para el ser humano) de que existe, además del fascista, un rostro revolucionario en el lenguaje: la literatura. La crítica literaria, como antes lo hizo el análisis marxista de otro

modo, habrá de suponer una buena plataforma para analizar la libertad y promover la liberación del uso fascista del lenguaje. El lenguaje no habrá de ser un servidor del poder sino que deberá encarar aquello que ha de escapar de la instrumentalidad: lo imposible. El sentido no será ya algo por descubrir en algún arcano oculto ni tendrá relaciones con la verdad y la realidad del mundo; no hay un sentido que se relacione con ellas. El sentido se desplazará, huirá, y la crítica tratará de, al menos, vislumbrarlo por un momento, coagularlo durante un instante (él lo llamará 'sentido obtuso' y luego 'punctum').

En sus primeras obras Lacan aborda el psicoanálisis desde los contenidos de la lingüística de Saussure y de Jakobson pero en los años setenta dará un giro que lo sitúa, a él también, en las puertas de un más allá del estructuralismo. Este autor irrumpirá vehementemente en la deteriorada escena psicoanalítica y tratará de volver a Freud después de que muchos seguidores de éste tomaran caminos un tanto extravagantes. Las diversas componendas de las distintas asociaciones psicoanalíticas terminan por disolverse a pesar de los esfuerzos de Lacan, a través de una de ellas, para erigirse en un distinguido, y probablemente único, sucesor legítimo del austriaco. El Lacan más estructuralista se instalará, naturalmente, en el Freud más lingüístico, el primer Freud, y lo hará a través de la palabra del paciente como único *médium* para el psicoanálisis. La palabra es el lugar donde Lacan pretende encontrar el inconsciente. Las obras de Freud *El chiste en sus relaciones con lo inconsciente* y la *Psicopatología de la vida cotidiana* serán guías de referencia en los pasos que dará el francés. Los mecanismos inconscientes de desplazamiento o trasposición y los de condensación serán referidos a las figuras retóricas empleadas por Saussure y Lévy-Strauss. La metonimia como mecanismo de desplazamiento y la metáfora como condensación constituirán para Lacan una fuente de investigación del modo en que el inconsciente trata de burlar la censura, y los síntomas no serán ya más que metáforas. El sujeto está sujeto al lenguaje, le obedece, no es su dueño e incluso aquello que pareciese más consustancial a la subjetividad, el deseo, será deseo del lenguaje: un continuo y salvaje deseo de desplazarse metonímicamente, de condensarse metafóricamente. En ese insaciable deseo de desplazamiento y

condensación el sujeto es un juguete del lenguaje en el que es arrojado (o transportado, o ninguneado, o...) y como marioneta es movido por sus hilos o sus cadenas de significantes, por las grandes leyes del lenguaje, por el Gran Padre de la Ley, por la tiranía de aquel Gran Otro.

Pero hablábamos, indirectamente, de un segundo Lacan. En esta segunda etapa, que se inicia en los años setenta, Lacan apuesta por algo que hace valer contra él mismo: no todo es simbolizable estructuralmente, no todo es reducible a lenguaje, no todo está sometido al Gran Otro Padre de la Ley del que el sujeto es su más humilde tributario. Existe algo no interpretable, algo huidizo, que propone otra alteridad, un cabo suelto. Ahora el Gran Padre, el Nombre del Padre no puede reglamentarlo todo, existe un algo de 'lo real' que no se deja codificar, y por tanto, controlar. No todo lo real tiene un correlato simbólico (en los sueños, en los actos fallidos) y se mantiene defendido de la metonimia y de la metáfora. Eso que Lacan llamará 'objeto a' ('a' minúscula) será una muestra de 'lo inútil' que no sirve para nada, un sobrante. El 'objeto a' se opone al gran 'Otro', y desde luego no tendrá que rendir cuentas, por su inutilidad (un gozo que no se somete a ninguna instrumentalidad), a ningún Padre. El 'objeto a' es el otro pequeño e indecible, esa indecibilidad que se muestra cuando queremos hablar de la verdad sabiendo que ésta no puede enunciarse rotundamente sino apenas balbucearse. Si el acto fallido, o el chiste, puede ser interpretado en el marco de la neurosis, el síntoma psicótico no jugará con las mismas cartas marcadas del lenguaje.

Nos deja así el 'objeto a' de Lacan, como hemos visto con el sentido huidizo de Barthes, en las puertas de aquello que algunos han llamado filosofía de la diferencia.

1. 3. El paso de Foucault

Foucault entreabrirá la puerta que se encuentra al final de las promesas del estructuralismo y puede ser considerado el filósofo estructuralista por antonomasia puesto que la mayoría (o los más destacados, o los más ortodoxos) de los otros estructuralistas no son filósofos (Lévy-Strauss: antropólogo; Lacan: psicoanalista; Barthes: crítico literario) pero, sin

embargo, podríamos decir que su estructuralismo no es 'de ley'. Coincide con los autores citados en no dejarse embaucar por los fenómenos superficiales y por ello se adentra en una *Arqueología del saber*¹⁴⁵, de las ciencias humanas y del discurso. Pero su estructuralismo es peculiar, genuino. Foucault ampliará los intereses del estructuralismo al mismo tiempo que se aleja de él. El 'tertium datum', el tercero dado, entre lo mental y lo real será reconocido por Foucault, a través de su arqueología, también en lo simbólico, en el lenguaje. Y este lenguaje supone una *episteme*, un discurso, en la que el sujeto es arrojado y que, como para otros estructuralistas, habrá de ser objeto de análisis. Estudiará esa *episteme* desde el punto de vista lingüístico, sus relaciones con la representación y la verdad, los correlatos entre enunciados y reglas combinatorias subyacentes a los mismos y terminará encontrando una fractura radical en la tradición de la representación y sus relaciones privilegiadas con la verdad o con la historia. Las *epistemes* que se encontraban en ese ámbito de privilegio quedan clausuradas, la unicidad del discurso ha estallado y la representación carece de correspondencia con la realidad. Foucault encontrará en Nietzsche el estallido de la multiplicidad de los lenguajes y la pregunta por el sujeto hablante: '¿Quién habla?' Y nos propondrá la desaparición del sujeto como hablante: quien habla es el lenguaje mismo. Una caída de lleno en las propuestas estructuralistas: el sujeto está sujeto en la trama de unas estructuras que él no ha tejido, ni convocado. Sin embargo, esa 'caída' de lleno en el estructuralismo no será tan absoluta como pudiese parecer a simple vista. Junto a ella surge en Foucault la noción de 'acontecimiento', la irrupción en el absolutismo del lenguaje de algo que rompe su continuidad, algo que como 'lo inútil' del segundo Lacan o el 'punctum' de Barthes, acecha para descomponer la rigidez de la cadena de significantes y las estructuras que se combinan. El acontecimiento, su azar, irrumpe en la historia produciendo cortes en las *epistemes* y, entonces, la tarea de Foucault, lejos ya del estructuralismo, será la de comprender el devenir histórico (pero siempre alejado de la teleología o la trascendencia). El devenir histórico y el discurso han de dejar entrar al azar; y el significante (y su Ley), han de dejar su sitio a la

¹⁴⁵ FOUCAULT, M., *La arqueología del saber*, Siglo XXI editores, Madrid, 2006

discontinuidad, a la transformación y al acontecimiento. Sólo un ir más lejos de lo pensable, lo imposible, dar ese paso es lo que merece la pena ser pensado. La rigidez de la estructura y sus continuidades son una cerca. Lo imposible está afuera de esa cerca y es allí adonde el pensamiento ha de mudarse; el yo es fruto de una construcción no hecha por él mismo y sólo en cuanto es transgredido es experiencia de lo imposible.

“Este pensamiento que se mantiene fuera de toda subjetividad para hacer surgir como del exterior sus límites, enunciar su fin, hacer brillar su dispersión y no obtener más que su irrefutable ausencia, y que al mismo tiempo se mantiene en el umbral de toda positividad, no tanto para extraer su fundamento o su justificación, cuanto para encontrar el espacio en que se despliega, el vacío que le sirve de lugar, la distancia en que se constituye y en la que se esfuman, desde el momento en que es objeto de la mirada, sus certidumbres inmediatas, -este pensamiento, con relación a la interioridad de nuestra reflexión filosófica y con relación a la positividad de nuestro saber, constituye lo que podríamos llamar ‘el pensamiento del afuera’.

Algún día habrá que tratar de definir las formas y las categorías fundamentales de este ‘pensamiento del afuera’. Habrá, también que esforzarse por encontrar las huellas de su recorrido, por buscar de dónde proviene y qué dirección lleva”.¹⁴⁶

1. 4. La filosofía de la diferencia

Después de constatar que casi todos los autores del estructuralismo terminan alejándose de su filiación, veremos en Deleuze a alguien que aun rodeado por ese ambiente nunca quiso confundirse con él y, por tanto, en ningún momento podría considerársele ni estructuralista ni renegado (aun sabiendo que tanto él como Foucault asistieron, por ejemplo, a algunos de

¹⁴⁶ FOUCAULT, M., *El pensamiento del afuera*, Pre-textos, Valencia, 1993, pp. 16, 17.

los seminarios de Lacan¹⁴⁷ y que Guattari reconoce haber asistido a los mismos desde el principio). Hemos dicho más arriba que, de modo escolar, se suele presentar el pensamiento de Deleuze enmarcado en la filosofía de la diferencia. Veamos qué significa esto y hasta qué punto puede ser útil comenzar por aquí.

La noción de diferencia tiene una historia casi tan antigua como la de la filosofía. Aristóteles, Plotino, Porfirio, Avicena, Tomás de Aquino, Occam, Duns Escoto, Kant, Hegel, Heidegger, Wittgenstein, Derrida, Deleuze, son algunos de los principales filósofos que se han ocupado de ella. La diferencia, tanto en metafísica (diferencia -en la división-, opuesta a la unidad) como en lógica (modo de proporcionar una definición: la diferencia específica) ha sido un concepto que ha dado lugar a diversas conjeturas y clasificaciones. Desde Aristóteles -que distinguió entre diferencia de género y de especie, y precisó que diferencia y alteridad¹⁴⁸ no son lo mismo pero tampoco son incompatibles-, hasta una de las clasificaciones, que estuvo vigente durante algún tiempo, que realizó Porfirio (y que traemos como mero ejemplo de las vicisitudes por las que ha pasado esta noción/concepto/predicable), han sido muchas las posiciones filosóficas alrededor de este tema. Clasifica Porfirio¹⁴⁹ la diferencia en 'diferencia común' que es aquella que separa accidentalmente una cosa de otra (un hombre de pie-un hombre sentado), la 'diferencia propia', también accidental pero que separa una cosa de otra por una propiedad inseparable de esa cosa (un cuervo negro-un cisne blanco), la 'diferencia máximamente propia' que distingue especialmente una cosa de otra; es decir la cosa se distingue de las demás por una propiedad esencial que las demás cosas no tienen (hombre racional).

¹⁴⁷ En la *Entrevista sobre El anti-edipo* (con Félix Guattari) Deleuze reconoce su deuda con Lacan y recuerda que éste dijo "nadie me ayuda", a lo que Deleuze de algún modo responde que Lacan se había mantenido en la ortodoxia de cierto estructuralismo (al igual que el propio Guattari). Después del encuentro entre Deleuze y Guattari, Deleuze puede contestar al "nadie me ayuda" con "Nosotros le hemos ayudado esquizofrénicamente. Precisamente porque tenemos una gran deuda con Lacan, hemos renunciado a nociones como la estructura, lo simbólico o el significante, malas nociones que el propio Lacan siempre ha sabido distorsionar para mostrar su reverso." DELEUZE, G., *Conversaciones*, Op. Cit., p. 26.

¹⁴⁸ El Sol y la Tierra son diferentes en cuanto que son cuerpos celestes distintos. Y su alteridad se manifiesta en que son dos cosas, cada una es un 'otro' para la otra.

¹⁴⁹ Clasificación recogida en FERRATER MORA, J. en *Diccionario de filosofía*, Tomo II, Círculo de lectores, Barcelona, 1991, p. 1468.

No vamos a hacer aquí un repaso por toda su historia, pero sí vamos a citar a uno de los principales defensores de la noción de diferencia. Wittgenstein criticó el mito de la Unidad, y de los principios generales, que tanto había obsesionado a los filósofos de todas las épocas, y que había sido siempre establecido en base a analogías precipitadas y accidentales. La semejanza de algunas características no puede considerarse una justificación, o una legitimación, para la generalización, la sistematización y la unificación. Wittgenstein querrá mostrarnos la diferencia y la horizontalidad a despecho de aquellos que siguen encastillados, casi emboscados, en la Unidad. Y contribuye a eliminar una de las mayores rémoras que han acompañado a la filosofía desde sus inicios. Los filósofos de la diferencia (otra clasificación escolar), Foucault desde su 'arqueología', Derrida desde su 'deconstrucción' y Deleuze desde su 'esquizoanálisis' siguen la senda mostrada por el vienés que el estructuralismo más ortodoxo estaba borrando.

(De todos modos, la filosofía de la diferencia tiene precedentes inmediatos más o menos plausibles, más o menos generosos, más o menos 'valientes'. En la misma semiótica estructural la diferencia permite fijar la posición de un signo -esa distinta posición en la cadena signifiante es lo que lo hace *diferente*- pero cae en la tentación de intentar cerrar el sentido a través de un control de la polisemia. El sentido restringido aún servirá en el estructuralismo y en la hermenéutica para establecer relaciones con la realidad y con el mundo. No era intención de los estructuralistas enfrentarse -salvo el segundo Lacan o algunos aspectos de Barthes- a la diseminación del sentido y a la explosión de la metáfora en un infinito de sentidos incontrolables.)

Los tres autores citados, como 'filósofos de la diferencia', sí encontrarán una diferencia radical que permita deslegitimar la unidad o desacreditar el cierre del sentido. Lo vimos en Foucault cuando eliminaba el horizonte trascendental que encapsula al sujeto en una *episteme* que ya no lo es y que estalla, gracias al acontecimiento, en una multiplicidad de sentidos, diríamos, *a-teleológica* que habrá de relacionarse en adelante con la discontinuidad y la ruptura que supone la entrada del azar. El control del

sentido (y, con él, de tantas otras cosas) queda ya fuera de la agenda de la filosofía, el devenir hará su aparición de la mano del acontecimiento, de la irrupción del azar. Ahora el analista habrá de deshacer las trombosis que se producen en el sentido a causa del propio modo de análisis. El analista habrá de analizar el sentido haciéndolo fluir lo máximo posible pues esa es su naturaleza. No existe dueño del sentido, menos aún la filosofía es su dueña, y en ese fluir continuo al margen de los márgenes, fuera del límite de los límites, consiste su trasgresión: producir la diferencia, *hacerla*. El filósofo ahora será el guardián de ese fluir generoso, habrá de estar atento a los peligros que le acechan y deberá defenderlo de los sabotadores y los usurpadores que lo esperan en cualquier 'puesto de mando'.

Pero no sólo el filósofo. Estos tres autores se han acercado a las artes, como no podía ser de otra forma -después de esa disolución de la continuidad epistémica-, para abrir aún más el lenguaje de la filosofía. La estrategia de la filosofía deberá ser cada vez más la de evitar el logocentrismo y abrirse a la diseminación del sentido, y Derrida será en esta tarea uno de los principales artífices de la diferencia diferida, la *différance* (*diferancia*).

El sentido en Derrida queda radicalmente abierto (ninguna hermenéutica bienintencionada debería intentar cerrarlo) y ampliado, extendido como las semillas sobre un campo: diseminado y dispuesto a dar frutos y más semillas de manera interminable. No hay sentidos ni originarios ni definitivos, ni fundantes ni determinados: son siempre diferentes. Pero sí afirmativos, creativos, que -a diferencia de la *Destruktion* (negativa) de Heidegger que mencionamos en el capítulo de Gadamer-, constituirán una estrategia de 'deconstrucción' en la que un *ello* (a través de la escritura, del texto, de un algo...) nos abisma en lo imposible y nos remite a sí mismo en un movimiento, para nosotros, emancipador y terapéutico. La deconstrucción es una estrategia textual (desconfía Derrida de la oralidad que olvida rápidamente) que va a permitir la *différance* como 'diferencia espacial', que es una no-identidad, y como 'diferencia temporal', pues la negación en la diferencia de lo escrito será pospuesta, diferida. El verbo diferir difiere de sí mismo y por eso Derrida sustituye la 'e' escrita por una

'a' (de carácter antitético) que sin embargo fonéticamente no difiere. La *diferancia* indica una mismidad no idéntica. Las pautas espaciotemporales de la *différance* son creadas por ella misma; igual que pretende escapar del logocentrismo pretende escapar de las coordenadas establecidas. La *diferancia* remite siempre a un resto de lenguaje -a un *quizá* que es un devenir de sucesivos *quizá*- que no quiere someterse, que no quiere poder ser calculado, que no quiere detenerse en la estabilidad de ninguna definición. La deconstrucción es infinita, sigue siempre adelante, y el sentido, diferente y diferido, no se establece jamás. Y el porvenir sólo pertenece, como en Foucault, a lo imposible, al devenir no calculado en el que el azar irrumpe y sorprende de un modo que lo posible jamás sabrá hacer.

En el capítulo siguiente trataremos de aproximarnos dentro del contexto de la filosofía de Deleuze a su idea de diferencia.

2. INTRODUCCIÓN AL PENSAMIENTO DE GILLES DELEUZE

2.1. La desmitificación de la filosofía clásica

Todo el pensamiento de Deleuze es la puesta en marcha de múltiples estrategias contra el poder y a favor de la libertad; en contra de las restricciones y a favor de la emancipación; en contra de la organización y del control y a favor del azar; en contra de la determinación y a favor del devenir; a favor del nomadismo y en contra del sedentarismo; a favor de lo múltiple y en contra de la unidad; a favor del juego y en contra del triunfo.

"Porque afirmar todo el azar, hacer del azar un objeto de afirmación, sólo el pensamiento puede hacerlo. Y si se intenta jugar a este juego fuera del pensamiento, no ocurre nada, y si se intenta producir otro resultado que no sea la obra de arte, nada se produce. Es pues, el juego reservado al pensamiento y al arte, donde ya no hay sino victorias para los que han sabido jugar, es decir afirmar y ramificar el azar, en lugar de dividirlo para dominarlo, para apostar, para

ganar. Este juego que sólo está en el pensamiento, y que no tiene otro resultado sino la obra de arte, es también lo que hace que el pensamiento y el arte sean reales y trastornen la realidad, la moralidad y la economía del mundo.”¹⁵⁰

Y su filosofía trata de distanciarse de la filosofía clásica. Lo decíamos al principio y lo hacemos ahora con las propias palabras del autor. Lo que es,

“... la filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos.”¹⁵¹

y, lo que no es:

“vemos por lo menos lo que la filosofía no es: no es contemplación, ni reflexión, ni comunicación, incluso a pesar de que haya podido creer tanto una cosa como otra, en razón de la capacidad que tiene cualquier disciplina de engendrar sus propias ilusiones y de ocultarse detrás de una bruma que desprende.”¹⁵²

Deleuze trata de cuestionar la imagen que la filosofía, durante toda su historia, ha tenido de sí misma. En *Diferencia y repetición*¹⁵³ sintetiza ocho aspectos clave de la filosofía clásica:

1. la *cogitatio natura universalis* que con Descartes pone en marcha toda la filosofía moderna; y la buena voluntad y la rectitud del pensador serán guías del pensamiento.
2. la confianza en el sentido común, como coordinador de las demás facultades cognitivas, y en el ideal para conocer la realidad del mundo.

¹⁵⁰ DELEUZE, G., *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1994. p. 80

¹⁵¹ DELEUZE, G., GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1997, p. 8

¹⁵² *Ibidem*, p. 12.

¹⁵³ Recogido en MOREY, M., “Introducción”, en *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1994 y que puede comprobarse en DELEUZE, G., *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2002, pp. 201-254

3. el conocimiento siempre basado en el reconocimiento.
4. la representación se muestra como el ideal de un pensamiento que somete a la identidad cualquier atisbo de diferencia.
5. el error debe ser excluido del pensamiento.
6. la lógica y sus designaciones son las que sustentan la relación verdadero/falso, única destinataria de la filosofía; el sentido queda menoscabado.
7. las soluciones tienen prioridad sobre el planteamiento de los problemas.
8. la primacía del resultado, el saber, sobre el camino, el aprendizaje, que conduce a él.

Como veremos más adelante, el pensamiento de Deleuze -en su análisis de la filosofía clásica, del platonismo triunfante a lo largo de la historia y del hegelianismo ya decadente en la época del autor- dará lugar sobre todo a una crítica de la filosofía sedentaria, del poder y de la verdad a favor de una filosofía del movimiento, de la libertad y del sentido. Y, desde luego, a partir de esto, un no rotundo a la filosofía como imagen del pensamiento, un no rotundo a la representación.

Las fuerzas dionisiacas siempre han sido sometidas por las apolíneas. Nietzsche trató de liberarlas de su sometimiento a través de la voluntad y de la fuerza, Deleuze encontrará en él un aliado para liberar las pulsiones y los deseos. En una economía libidinal, Deleuze encontrará a aquellos dioses en formas pulsionales con tendencias 1. reactivas o paranoicas (buscan el orden, la identidad, etc.) a las que no les son ajenas la explotación y la represión, y 2. tendencias activas o esquizoides que apuestan por la insumisión de unas máquinas deseantes. Ambas tendencias, desde luego, y como parece evidente, tendrán un parangón político. Las primeras, las paranoicas, se traducirán en un Aparato de Estado que estría, clasifica, el espacio para controlarlo; las segundas, las esquizoides, se emplearán como Máquinas de Guerra, que alisan el espacio para habitarlo.

Entre las estrategias de emancipación que Deleuze pone en marcha, una de las más importantes es la de la liberación del sentido. Pero, ¡atención!, no

se trata de la liberación de un sentido que se encontrase reo en algún lugar oculto y custodiado por no se sabe qué guardianes, sino, muy al contrario, liberarlo precisamente de esa idea de preexistencia y sometimiento. Si ha existido algún sometimiento del sentido ha consistido fundamentalmente en hacer creer que preexistía y que además tenía relaciones de íntima vecindad con lo real. Deleuze propone por el contrario un sentido que hay que producir, que hay que construir. Su *constructivismo* es el del sentido. Por cierto, un sentido que sólo encuentra su sentido en el sinsentido del acontecimiento, en la irrupción del azar, en lo indeterminado y lo indecible. Pero, otra vez ¡cuidado!, ningún trascendentalismo debe apropiarse de esta construcción. El sentido produce fenómenos de superficie en el plano de inmanencia¹⁵⁴ y no en algún destino o más allá teleológico o teológico. El sentido siempre está abierto, no oculto, y sustraído a las leyes, a la Ley del discurso. El sentido no es estable, cada vez hay que rehacerlo y nada tiene que ver con el sentido común o con el buen sentido que siempre serán frutos de un Aparato de Estado. El sentido no se somete al discurso, es irrepetible, siempre diferente, imprevisto, contingente, productor de sorpresas y, por eso mismo, siempre esperado.

“El principio de razón tal y como se presenta en filosofía es un principio de razón contingente, y se formula así: sólo hay buena razón cuando es contingente, y no hay más historia que la de la contingencia.”¹⁵⁵

El sentido no puede ser repetido entre otras cosas porque, según Deleuze, la repetición no existe. Ningún fenómeno es idéntico a otro. Si así ocurriese, este hecho correspondería al terreno de lo milagroso. Es decir, lo que pertenece al terreno de la ley es la generalidad, pero no la repetición. A través de una generalidad se pueden establecer leyes porque se producen semejanzas o equivalencias entre dos fenómenos y entre las condiciones previas para su manifestación. Eso es lo que pide la ciencia (equivalencias,

¹⁵⁴ Veremos el Plan de inmanencia casi al final de este capítulo como plan opuesto a un plan programado, organizativo o de desarrollo.

¹⁵⁵ DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía? Op. Cit.*, p. 95.

semejanzas) para establecer una ley. Pero la identidad, la repetición de un fenómeno queda fuera de la ley y entraría dentro de la categoría de lo singular. Si algún fenómeno verdaderamente se repite, esto es una singularidad. Cuando la ciencia establece unas condiciones experimentales (con la consiguiente reducción del número de variables que esto conlleva y habitualmente en un espacio controlado), éstas serán del tipo de la semejanza o la equivalencia, es decir, estas condiciones pueden ser *sustituidas* por otras similares sin que la prueba cambie. Pero lo que la ciencia no puede producir, ni siquiera en condiciones experimentales, es una repetición, una identidad, de las condiciones entre dos pruebas experimentales. Si consideramos la irreversibilidad del tiempo, por ejemplo, o la localización exacta en el espacio, nos daremos cuenta de que es *imposible repetir*. Sólo producimos semejanza entre dos momentos y dos lugares. No podemos precisar dos condiciones en un mismo espacio y en un mismo tiempo. Incluso cuando establecemos una ley, que resulta basada en la aparición de constantes, nos damos cuenta de que esa ley es una variable de una ley de rango mayor. De ahí que la repetición, como decíamos, sólo puede ser una singularidad. Lo que sí se produce continuamente es la diferencia, ella es la que está continuamente generando mundo y es a ella a la que Deleuze rescata del rincón adonde fue apartada por la filosofía clásica.

"Si la repetición existe, expresa a la vez una singularidad contra lo general, una universalidad contra lo particular, un extraordinario, una instantaneidad contra la variación, una eternidad contra la permanencia. En todos los aspectos, la repetición es la trasgresión. Pone en cuestión a la ley, denuncia su carácter nominal o general, en provecho de una realidad más profunda y más artística."¹⁵⁶

Por tanto, lo que no cesa de producir y producirse es la diferencia. La fuerza de Dionisos (Nietzsche), el esquizoide productor de diferencias, se alía de

¹⁵⁶ En la introducción de *Repetición y diferencia*. FOUCAULT, M., y DELEUZE., G. *Theatrum Philosophicum* seguido de *Repetición y diferencia*, Op. Cit., p. 53.

este modo con las pulsiones y los deseos en una economía libidinal contra la identidad y la unidad. Aquella tendencia paranoide (ordenadora, buscadora de identidad y no contradicción, explotadora y represora) que se acumula en el Aparato de Estado y que pretende estriar (clasificar, organizar) el espacio para dominarlo y asimilar lo heterogéneo, va a encontrar su oponente en la tendencia esquizoide (que genera diferencia, que libera pulsiones) que compone a cada paso nuevas Máquinas de Guerra para alisar aquello que fue estriado.

Las figuras que proponen Deleuze y Guattari como correspondencias filosóficas a esas políticas son la del 'profesor público' y la del 'pensador privado'. Pero no debemos ser literales, el profesor público no se agota en la función docente ni el pensador privado remite a una interioridad. Veamos.

La forma Estado se manifiesta de dos maneras o presenta dos polos: 'imperium' y 'república'. El imperio opera, como nos dice Deleuze, por captura mágica en la que lo que se ha producido es una divinización del poder y tiene relación con un pensar-verdad de carácter revelado. La república, por el contrario, se genera por la reunión de espíritus libres que se organizan alrededor del *logos* que presenta una verdad de consenso racional. Ambas, el *imperium* y la república, son dos caras de una misma moneda llamada por Deleuze-Guattari Aparato de Estado. En ambas las personas son educadas –caídas, arrojadas, en las redes educativas- en el sentido común. El sentido común será un lazo de comunicación entre seres humanos que apenas disponen de espacio y tiempo, y fuerzas, para cuestionarlo. Se puede decir que el sentido común *representa* en cierta manera el sentido de Estado. Toda la filosofía clásica no ha cesado de calcar esa imagen de un saber que, como vimos en Barthes y Foucault, es un poder. El individuo interioriza hasta tal punto ese sentido común que no sabe diferenciarse de él.

"Si para el pensamiento es interesante apoyarse en el Estado, no menos interesante es para el Estado desplegarse en el pensamiento, y recibir de él la sanción de forma única, universal. [...] El Estado proporciona al pensamiento una forma de interioridad, pero el pensamiento proporciona a esa interioridad una forma de universalidad: 'la finalidad de la organización mundial es la satisfacción de los individuos razonables dentro de los Estados particulares libres.'"¹⁵⁷

La interiorización es de tal calado que un hombre sólo parece poder encontrar un contrasentido cuando en el pensamiento se produce algo *contra* el sentido de Estado. El poder de la magia o el de la razón universal, del *mitos* o del *logos*, subsumen cualquier singularidad del pensamiento bajo el manto imperial o sobre los escaños del consenso. No hay pues opción para un afuera de ese pensamiento, de ese lenguaje, que se encarna en el funcionario del saber, el profesor público. Irónicamente Deleuze y Guattari nos descifran ese papel que la filosofía calca del poder político:

"Obedeced siempre, pues cuanto más obedezcáis más dueños seréis, puesto que sólo obedeceréis a la razón pura, es decir a vosotros mismos... Desde que la filosofía se ha atribuido el papel de fundamento, no ha cesado de bendecir los poderes establecidos y de calcar su doctrina de esas facultades de los órganos de poder del Estado. El sentido común, la unidad de todas las facultades como centro del Cógito, es el consenso de Estado llevado al absoluto. [...] No debe, pues, extrañarnos que el filósofo haya devenido profesor público o funcionario de Estado."¹⁵⁸

Pero, como decíamos, no sólo el pensador/profesor público. Muchos son los pretendientes que lógicamente (i. e. la sociología) o mágicamente (i.e. el

¹⁵⁷ DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil mesetas. Op. Cit.*, p. 380.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 381.

psicoanálisis) pretenden usurpar a la filosofía la tarea de calcar al Estado. Y muchos más. Es una tarea de mera sustitución, pues:

“Todo está regulado a partir del momento en que la forma-Estado inspira una imagen del pensamiento.”¹⁵⁹

El Estado proporciona una representación, una imagen del pensamiento que además estará en contacto de vecindad íntima con la realidad (verdad) del mundo. Esa imagen proporcionada por el Estado libera a las personas del *fastidio* de pensar para que puedan ocuparse de tareas *más importantes*. De este modo el pensamiento no ha de tomarse en serio, pues graves son *otras cosas*.

“Pero el pensamiento sólo pide eso: que no se le tome en serio puesto que de esa manera puede pensar mejor por nosotros, y engendrar siempre nuevos funcionarios; cuanto menos en serio tomen las personas al pensamiento, más piensan conforme a lo que quiere el Estado.”¹⁶⁰

Pero la diferencia continúa actuando contra el mito de la Unidad. Frente al adoctrinamiento del Aparato de Estado que consigue la interiorización de sus consignas -de buen sentido, de sentido común, de sentido de Estado-, siempre están forjándose Máquinas de Guerra. El pensador privado, (propondríamos a Deleuze, a quien tampoco termina de gustar este apellido, ‘pensador del afuera’ en consonancia con su *pensamiento del afuera* y con el que Foucault daría título a un librito¹⁶¹ del que ya hemos hablado) no busca en su interioridad la diferencia, sabe que no está ahí, en ella sólo puede encontrar la homologación de sus productos con los del Estado, sino que se abre al afuera, a la contaminación de un afuera que es un imposible y que no se deja representar. No buscar, sobre todo, una

¹⁵⁹ *Ibídem.*

¹⁶⁰ *Ibídem.*

¹⁶¹ FOUCAULT, M., *El pensamiento del afuera*, Op. Cit., 1988.

imagen del pensamiento¹⁶². El pensamiento, para que lo sea, deberá: ser abierto y producir desierto a despecho de los agrimensores; alisar el espacio que los paranoides (explotadores, represores) tratan por todos lados de clasificar; nómada, móvil, siempre dispuesto a la fuga (incluso *sin salir de casa*), en oposición al sedentario que construye su castillo con ladrillos de *verdad*; asistemático, aforístico, que escribe con eslóganes, mientras los funcionarios se afanan en construir discursos y sistemas para dar una imagen real del mundo, y de su poder sobre él; de una soledad poblada por tribus de un pueblo futuro en lugar de las legiones consensuadas por la ley; múltiple y descentrado, periférico, deslegitimando siempre el lugar central que la Unidad otorga; y, sin embargo, no binario: no crecido al albur de una oposición que reclama el otro lado del espejo. No hay espejo, no hay representación ni calco, sólo un afuera donde el pensar tiene alguna im/posibilidad. Un intermedio y no un extremo.

Deleuze trata a lo largo de toda su obra de desvanecer la imagen que la filosofía se ha otorgado a sí misma. Si recordamos las ocho claves que vimos acerca de esa autoimagen, veremos cómo toda la obra de este autor supone: una liberación del *cógito* homologador y de la rectitud de un pensamiento que ya sabe que, emboscadamente, es poder; el desenmascaramiento del sentido común como sirviente del sentido de Estado; el cuestionamiento de una representación que se sabe despótica; la emancipación de la preeminencia de los resultados a favor de un pensamiento que se sabe nómada y sin objetivos; la insumisión de una diferencia ocultada por los cancerberos de los dogmas de la unidad, la centralidad, la identidad y la universalidad; la solicitud de un pensamiento en devenir, en movimiento infinito, en lugar de un mero cumplidor de programas preestablecidos; la construcción de un pensamiento productivo en lugar del consumo de un pensamiento reproductivo, etc.

¹⁶² Veremos al final de este III capítulo que el Plan de consistencia, de inmanencia para la filosofía, pretende ser una imagen del pensamiento pero de carácter irrepresentable pues el pensamiento sólo atiende al movimiento infinito.

Pero si podemos ver un aspecto radical en el pensamiento de estos autores será el de la experimentación -la producción de diferencia, por tanto-, el vértigo de la creación a lo largo de una historia que siempre tratará de condicionarla o de reprimirla:

“Pensar es experimentar, pero la experimentación es siempre lo que se está haciendo: lo nuevo, lo destacable, lo interesante, que sustituye a la apariencia de verdad y que son más exigentes que ella. Lo que se está haciendo no es lo que acaba, aunque tampoco lo que empieza. La historia no es experimentación, es sólo el conjunto de condiciones casi negativas que hacen posible la experimentación que es algo ajeno a la historia. Sin la historia, la experimentación permanecería indeterminada, incondicionada, pero la experimentación no es histórica, es filosófica”.¹⁶³

La historia (siempre oficial), según los autores, es escrita por los sedentarios, pertenece al reino de los agrimensores y de los cronometradores o de, algo incluso peor, de los interpretadores.

“La imagen clásica del pensamiento, y el estriaje del espacio mental que ella efectúa, aspira a la universalidad. En efecto, opera con dos ‘universales’, el Todo como último fundamento del ser u horizonte que engloba, y el Sujeto como principio que convierte el ser en ser para-nosotros. *Imperium* y república.”¹⁶⁴

Sin embargo, no existe ya un posible método universal, la diferencia causa estragos en el ser, el sujeto y el todo; ninguno de ellos puede ya situarse como artífice de una visión unitaria del mundo.

¹⁶³ DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?*, Op. Cit., pp. 112, 113.

¹⁶⁴ DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil mesetas.*, Op. Cit., p. 380.

“Por eso es fácil caracterizar el pensamiento nómada que rechaza ese tipo de imagen y procede de otra forma. Pues no invoca un sujeto pensante universal, al contrario, invoca una raza singular; y no se basa en una totalidad englobante, sino que por el contrario, se despliega en un medio sin horizonte como espacio liso, estepa, desierto o mar. [...] Una tribu en el desierto, en lugar de un sujeto universal bajo el horizonte del Ser englobante.”¹⁶⁵

Y sin método ni sistema, sin representación ni sujeto, sin ser de la totalidad, sin nosotros (república o imperio), sin unidad ni identidad, sin sentido común ni de Estado, sin Aparato de Estado, sin razón pura, sin poder, sin control, sin represión, sin clasificaciones, sin organización, sin verdad. Sólo afuera, múltiple, diferente, nómada, productivo, experimentador, imposible, liso... intermedio. Insiste Deleuze en su *Tratado de nomadología: La máquina de guerra*:¹⁶⁶

“Pero la forma de la exterioridad sitúa al pensamiento en un espacio liso que debe ocupar sin medirlo, y para el que no hay método posible, ni reproducción concebible, sino únicamente etapas, *intermezzi*, reactivaciones.”¹⁶⁷

En el espacio/tiempo intermedio será donde se produce la Multiplicidad (como sustantivo) que la diferencia genera. Un entre-dos, rizoma, que será el tema de una de las maniobras filosóficas más interesantes de la última filosofía y que tantos frutos (a menudo simplemente comerciales) ha dado en lo que, si se nos permite la expresión, podríamos llamar pensamiento ‘post-deleuziano’ y que Foucault con tanto acierto supo *profetizar*. No es labor de esta tesis acercarse a todas las estrategias puestas en marcha por

¹⁶⁵ *Ibídem*, p. 383.

¹⁶⁶ Título de un capítulo de *Mil mesetas*.

¹⁶⁷ *Ibídem*.

Deleuze y Guattari, pero parece insoslayable, por su claridad y su oportunidad para esta investigación, tratar *Introducción: Rizoma* no sólo como introducción idónea (e ideada por sus autores) a la multiplicidad de entradas que supone *Mil mesetas* sino especialmente como modo de acercarnos, con la debida prudencia, al capítulo del Ritornelo.

2. 2. Inter-ser: Rizoma

Comenzar por el principio no estaría bien. Comenzar por la última página no parece lo más adecuado, sin embargo:

“Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*. [...] *Entre* las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio.”¹⁶⁸

En el párrafo anterior aparece una ‘y’ en cursiva; uno de los objetivos principales de Deleuze y Guattari en *Rizoma*: la copulación, la conjunción copulativa¹⁶⁹, puesta en acción con la intención de fracturar la imagen clásica de la filosofía que concedió a la Unidad un lugar central. La sustantivización de lo múltiple en la Multiplicidad (que genera diferencia, o nace de ella; que genera movimiento, o nace de él; que genera promiscuidad... que *genera*, o nace de ella) será la maniobra que llevará a cabo Deleuze para terminar con aquella autoimagen de la filosofía clásica.

“El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción ‘y...y...y...’ En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser. ¿Adónde vais? ¿De dónde partís? ¿A dónde queréis llegar? Todas estas preguntas son inútiles. Hacer tabla rasa, partir o repartir de

¹⁶⁸ *Op. Cit.*, p. 29.

¹⁶⁹ A diferencia de la disyuntiva ‘o’ propia del principio de no contradicción.

ceros, buscar un principio o un fundamento, implican una falsa concepción del viaje y del movimiento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...). [...] partir en medio de, por el medio, entrar y salir, no empezar ni acabar.”¹⁷⁰

El rizoma, que es *tejido*, trama, se opone al árbol. El árbol, lógico, genealógico (jerárquico) procede por bifurcaciones, ramificaciones. El pensamiento clásico, vertical y dicotómico, opera de igual modo:

“Uno que deviene Dos: siempre que encontramos esta fórmula, ya sea estratégicamente enunciada por Mao, ya sea entendida lo más ‘dialécticamente’ posible, estamos ante el pensamiento más clásico y más razonable, más caduco, más manoseado.”¹⁷¹

El rizoma se opone a la imagen del mundo que es el árbol, o la raíz. Lógica binaria del conocimiento clásico del mundo. En el árbol hay un eje principal del que todo surge y al que todo vuelve de manera dicotómica; o una raíz pivotante de la que salen varias ramas pero en círculos sucesivos. Da igual, no hay multiplicidad en ninguna de las dos formas (raíz dicotómica, raíz pivotante). El árbol es la imagen que se dan, aún, a sí mismos el estructuralismo o el psicoanálisis, y la informática, por ejemplo. Lógica binaria del sistema sujeto-objeto que sigue operando en todas esas disciplinas.

“Los sistemas arborescentes son sistemas jerárquicos que implican centros de significancia y de subjetivación, autómatas centrales como memorias organizadas. Corresponden a modelos en los que un elemento sólo recibe

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 11.

informaciones de una unidad superior, y una afectación subjetiva de uniones preestablecidas.”¹⁷²

El rizoma (ya veremos un poco más adelante en qué *consiste*), también se opone a la imagen fasciculada que la modernidad asume: en ella no hay ya tronco, pero todas las raicillas se reúnen en el tronco principal abortado o en la raíz principal abortada. Persiste la unidad alrededor de una ausencia y, por eso mismo, quizá de modo más radical, más ‘Una’. En cualquiera de esas raicillas puede volver a brotar una raíz troncal o un árbol. Pero, incluso si el futuro no brota unánimemente, la absoluta fragmentariedad de la raicilla invoca aún más la unidad, una unidad sobredeterminada, con una dimensión suplementaria a $n+1$, ‘meta-’, ‘meta...’, que siempre responde a la unidad, y tampoco es, por tanto, una multiplicidad.

“Siempre que la multiplicidad está incluida en una estructura, su crecimiento queda compensado por una reducción de las leyes de la combinación.”¹⁷³

Es decir, una aparente multiplicidad que queda dimensionada por una estructura mayor (una línea, un ciclo, un horizonte, un plegado, un Opus... un sujeto) es una falsa multiplicidad.

“El sistema fasciculado no rompe verdaderamente con el dualismo, con la complementariedad de un sujeto y de un objeto, de una realidad natural y de una realidad espiritual: la unidad no cesa de ser combatida y obstaculizada en el objeto, mientras un nuevo tipo de unidad triunfa en el sujeto.”¹⁷⁴

¹⁷² *Ibídem*, p. 21.

¹⁷³ DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil mesetas*, Op. Cit., p. 12.

¹⁷⁴ *Ibídem*.

El sujeto moderno no cesa de tratarse con la multiplicidad, de tratar de conseguirla, pero la fragmentación del mundo es siempre reconstituida por ese mismo sujeto. A ese caos multifragmentario (de objetos) siempre se suma una dimensión que el sujeto añade, incluso su propia condición de sujeto frente al objeto (múltiple) es suficiente, para producir unidad.

“En ese sentido, la obra más resueltamente fragmentaria puede ser perfectamente presentada como la Obra total o el Gran Opus.” ¹⁷⁵

El rizoma es otra cosa. Surge de una invocación ¡Haced lo Múltiple! que no es aquella de ¡Viva lo múltiple! (no basta con decirlo). Lo apuntábamos antes, lo múltiple como sustantivo, no como adjetivo. Lo múltiple hay que hacerlo, hay que producirlo y no con una dimensión añadida, no $n+1$, al contrario: $n-1$. No se produce lo múltiple aparentando la multiplicidad y luego añadiendo una dimensión, un ‘meta-’ que lo reúne todo en su seno, esto supondría una maniobra truculenta. $n-1$, es sustraer dimensiones y no añadirlas para cobijar a todos los elementos bajo una nueva unidad.

Veamos los enunciados de las características principales del rizoma:

“1º y 2º Principios de conexión y heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. [...]

3º Principio de multiplicidad: sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto u objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo. [...]

4º Principio de ruptura asignificante: frente a los cortes excesivamente significantes que separan las estructuras o atraviesan una. [...]

5º y 6º Principio de cartografía y de calcomanía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda.”¹⁷⁶

¹⁷⁵ *Ibídem.*

El 1º y el 2º principio niegan el árbol, el rizoma supone la conexión de elementos heterogéneos, y no la genealogía de elementos homogéneos. Se conexionan elementos de distinto orden y naturaleza sin que nada pueda sobredecodificarlos. Conectan entre sí eslabones semióticos y no existe, como en Chomsky, un punto S que procede por dicotomía, significado/significante. En un rizoma no hay estructura, ni lengua materna en la que se resuelvan las diferencias de léxico. La conexión supone apertura, disposición a *lo otro* que es heterogéneo.

“No hay lengua madre, sino toma del poder de una lengua dominante en una multiplicidad política. La lengua se estabiliza en torno a una parroquia, a un obispado, a una capital. Hace bulbo. Evoluciona por tallos y flujos subterráneos, a lo largo de los valles fluviales o de las líneas de ferrocarril, se desplaza por manchas de aceite. En la lengua siempre se pueden efectuar descomposiciones estructurales internas: es prácticamente lo mismo que buscar raíces. Pero ese método no es un método popular, el árbol siempre tiene algo de genealógico. Por el contrario, un método del tipo rizoma sólo puede analizar el lenguaje descentrándolo sobre otras dimensiones y otros registros. Una lengua sólo se encierra en sí misma en una función de impotencia.”¹⁷⁷

En última instancia no existe la lengua, sólo existen conexiones de eslabones semióticos heterogéneos que hacen rizoma y producen multiplicidad.

¹⁷⁶ Son los enunciados tal y como los formulan los autores. A partir de ellos trataremos de explicar a qué atienden.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 13.

El 3º principio establece el rizoma como único modo de producir Multiplicidad frente a las pseudomultiplicidades arborescentes (de raíces dicotómicas o pivotantes, o de raicillas). Si decíamos que una multiplicidad engastada en una estructura reducía el número de combinaciones posibles, el rizoma, por el contrario, las aumenta. Si lo heterogéneo tiene posibilidades de conexiarse sin que ninguna sobrecodificación restrinja estas posibilidades, sólo cabe pues un aumento del número de conexiones. Conexiones que se producen como un tejido, una trama.

“Un agenciamiento¹⁷⁸ es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones. En un rizoma no hay puntos ni posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas.”¹⁷⁹

Que un rizoma no tenga posiciones es algo que lo aleja necesariamente del estructuralismo; lo niega. El estructuralismo, ya lo vimos, funciona con estructuras en las que la posición de un elemento determina su importancia, incluso su *aparente* diferencia. En el rizoma cada línea supone una diferencia, una conexión imprevista entre elementos disímiles. Y no existirá en el rizoma (o multiplicidad) nada que lo sobrecodifique; es decir, no hay un supercódigo, un metalenguaje, un Ur-léxico, al que se traduzcan todos las jergas. El número de líneas será igual a sus dimensiones y formarán de modo horizontal un plano no jerarquizable, ni siquiera jerarquizable por un sujeto que en realidad no existe.

VER ESQUEMA 0 (al final del capítulo)

¹⁷⁸ Veremos en el apartado correspondiente, de modo más exhaustivo, qué es un agenciamiento.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 15.

El principio de ruptura asignificante o 4º principio del rizoma atiende a la posibilidad de una ruptura o a una interrupción del rizoma sin que esto produzca significación alguna. La falta de continuidades elimina la significancia y, como consecuencia, la posibilidad de sobrecodificación.

“Todo rizoma comprende líneas de segmentariedad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma.”¹⁸⁰

Decíamos que en un rizoma no hay posiciones ni puntos, sólo líneas. Pero ¿qué líneas? De tres tipos, explicadas en el capítulo de *Mil mesetas* titulado *Micropolítica y segmentariedad*¹⁸¹, a saber:

-líneas de segmentariedad flexible o primitiva cuyos flujos son moleculares: es una línea cuyos códigos delimitan muy flexiblemente territorialidades, de modo entretejido, sin fronteras claras. Las tribus, sus linajes, pueblan estas territorialidades y generan sus códigos. La especialización de las personas (o las lindes de los territorios) aún no está brutalmente definida.

-líneas de segmentariedad dura o imperial cuya segmentación es molar: se ha generado un territorio, con fronteras, los argots serán sobrecodificados en un lenguaje de Estado, y éste, en el ámbito social compone un Aparato de Estado: *imperium* o república. La especialización controla todos los estratos sociales.

-líneas de fuga expresadas en cuantos de energía: darán lugar a desterritorializaciones y decodificaciones. La Máquina de Guerra que los nómadas componen para luchar contra la sobrecodificación y la

¹⁸⁰ *Ibídem.*

¹⁸¹ *Ibídem*, pp. 213-234.

territorialización. ¡Hay que huir!: la rigidez del sistema ha provocado la huida, el gran cambio.

Pero los tres tipos de líneas conviven, no cesan de convertirse las unas en las otras: la dura que se flexibiliza, la primitiva que se sobrecodifica, la segmentaria que huye... Las tres líneas van configurando el rizoma y van produciendo agenciamientos dimensionales a medida que aumenta su número y el de las combinaciones que entre ellas se producen. En un corte del rizoma las veremos a todas, veremos rizoma y no veremos significado (opuesto a significante) ni nada parecido. Veremos líneas que conexionan entidades heterogéneas; finalmente, en cada corte del rizoma sólo hay rizoma que siempre estará dispuesto a crecer.

Los principios de cartografía y calcomanía, 5º y 6º, suponen el descrédito de la representación. No existe modelo para el rizoma, sólo modos de conectarse. No hay estructura profunda que redima las diferencias, sólo hay diferencias. No hay algo que merezca la pena calcar, hay espacios que cartografiar, mapas que hacer, recorridos que mostrar, huellas que dejar. La verdad, el sentido, el inconsciente no responden a nada, no se corresponden con nada, son contruidos, mapeados.

“El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir continuamente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social.¹⁸² Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. Una de las

¹⁸² Un cierto aire situacionista parece acompañar esta descripción de los mapas hecha por los autores. Los mapas *psicogeográficos* realizados por algunos de los componentes de este grupo internacional sugieren múltiples interconexiones entre fragmentos de mapas de la ciudad de París en función de lo que ellos llamaban ‘vectores de deseo’. Lo veremos en el capítulo V a propósito de *New Babylon* de Constant.

características más importantes del rizoma quizá sea la de tener múltiples entradas.”¹⁸³

Podríamos decir que el rizoma es una especie de heteromorfo, a él se accede desde cualquier lugar (como ocurre también con el libro *Mil mesetas*, libro-rizoma -y no libro-árbol o libro-raíz o libro-raicillas-). Y produce bodas *contra natura*: conexiones entre desemejantes, heterogéneos, etc.

Pero, en seguida, el dualismo maniqueo iotra vez! amenazando al propio rizoma; Deleuze y Guattari nos hacen ver la trampa:

“¿No estaremos restaurando un simple dualismo al oponer los mapas y los calcos como el lado bueno y el lado malo? ¿No es lo propio de un mapa poder ser calcado? ¿No es lo propio de un rizoma cruzar raíces, confundirse a veces con ellas? ¿No conlleva un mapa fenómenos de redundancia que ya son como sus propios calcos? ¿No tiene una multiplicidad sus estratos en los que se enraízan unificaciones y totalizaciones, masificaciones, mecanismos miméticos, hegemonías significantes, atribuciones subjetivas? ¿No reproducen incluso las líneas de fuga, gracias a su eventual divergencia, las formaciones que ellas deberían deshacer o evitar?”¹⁸⁴

Y nos sacan de ella:

“Pero lo contrario también es cierto, es una cuestión de método: *siempre hay que volver a colocar el calco sobre el mapa*. Y esta operación no es en modo alguno simétrica de la

¹⁸³ *Ibídem*, p. 18.

¹⁸⁴ *Ibídem*.

precedente. Porque no es rigurosamente exacto que un calco reproduzca el mapa.”¹⁸⁵

El calco sobre el mapa opera como fijador, sistematizador, reproductor, jerarquizador, estabilizador, generador de puntos muertos, productor de muerte. Desde luego que en un mapa se producen coagulaciones, retenciones, burocracias, masificaciones y reacciones fascistas, pero siempre algo se sigue dedicando a hacer rizoma. Siempre habrá hordas empeñadas en destruir el totalitarismo. A pesar de que hay que pasar por procesos sistematizadores, dictatoriales, el rizoma siempre tenderá a disolverlos, fluidificarlos. Los rizomas engendran sus propios despotismos, por supuesto; pero eso no lleva a un nuevo dualismo. El rizoma es un mapa productor sin modelo que se construye y se renueva continuamente en el espacio liso de la inmanencia. El árbol es un calco reproductor que fija y estabiliza la trascendencia.

No es un nuevo dualismo. “Si invocamos un nuevo dualismo es para recusar otro. Si recurrimos a un dualismo de modelos es para llegar a un proceso que recusaría cualquier modelo”¹⁸⁶ Esa es la estrategia, acusar al calco de necesitar un modelo cuando no hay modelo, sólo hay líneas y movimientos en el plano de lo inmanente.

“Estamos cansados del árbol. No debemos seguir creyendo en los árboles, en las raíces o en las raicillas, nos han hecho sufrir demasiado”.¹⁸⁷

Los sedentarios han escrito la historia a cobijo de un árbol, y nos han dejado caer su peso, su lentitud, la gravedad de su Aparato de Estado. Los nómadas no saben de cobijos ni de árboles, sólo saben de desiertos, mares, estepas, de miles de mesetas que recorren sin parar, sin fijar, sin poner aduaneros en unas lindes que no saben, ino quieren!, hacer; los nómadas

¹⁸⁵ *Ibidem.*

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 25.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 20.

no nos dejan nada, no gravedad, desde luego, sólo podemos conectarnos con el flujo de sus manadas y correr al galope, a la velocidad infinita en la que se produce su desaparición, la invisibilidad de una Máquina de Guerra que surge desde cualquier lado, en cualquier momento, con cualquier arma. Desde el afuera.

“pero la relación de la máquina de guerra con el afuera no es otro ‘modelo’, es un agenciamiento que hace que el propio pensamiento devenga nómada... [...]”¹⁸⁸

El cerebro no es, nunca será un árbol. Por supuesto que hay árboles en el cerebro, pero... el cerebro es rizoma, y no se deja sobrecodificar, finalmente, por nada. Siempre hay una neurona dispuesta a hacer rizoma con otras, o con células del sistema inmunitario, o con hormonas del sistema endocrino, o con las mareas y con las estrellas, o con el afuera. Siempre una discontinuidad entre neuronas (sinapsis), o entre las vainas de mielina (nódulos de Ranvier) por donde lo imprevisto, diferencia, azar, puede colarse; siempre intermedios dispuestos a hacerse valer, a pronunciarse contra la hegemonía de una supuesta unidad central: magia o razón pura, imperium o república; frente a ellos, intermedios copulativos: ‘y...y...y...’ No se crece por los extremos, el rizoma no crece sino por intercalación: inter-ser.

“Las cosas que se me ocurren no se me presentan por su raíz, sino por un punto cualquiera situado hacia el medio. Tratad, pues, de retenerlas, tratad de retener esa brizna de hierba que sólo empieza a crecer por la mitad del tallo, y no la soltéis”.¹⁸⁹

(O, producir una cancioncilla en medio del caos: Ritornelo, y... crecer). El rizoma atraviesa jerarquías y clasificaciones, produce atajos y consolida lo

¹⁸⁸ *Ibídem*, p. 28.

¹⁸⁹ KAFKA, F., *Journal*, Grasset, p. 4. (trad. Cast., ed. Bruguera) recogido en *Ibídem*, p. 27.

heterogéneo sin someterlo. El rizoma es una gran máquina, o el resultado del trabajo y de la fuerza producida por muchas máquinas, que practican la consistencia de lo diferente al tiempo que lo alumbran. Una pragmática. Conectar diferencias sin que ninguna de ellas tome el mando, una verdadera multiplicidad, eso es el rizoma.

“Escribir a n , $n-1$, escribir con *slogans*: ¡Haced rizoma y no raíz, no plantéis nunca! ¡No sembréis, horadad! ¡No seáis ni uno ni múltiple, sed multiplicidades! ¡Haced la línea, no el punto! La velocidad transforma el punto en línea. ¡Sed rápidos, incluso sin moveros! Línea de suerte, línea de cadera, línea de fuga. ¡No suscitéis un General en vosotros! Nada de ideas justas, justo una idea (Godard). Tened ideas cortas. Haced mapas, y no fotos ni dibujos.”¹⁹⁰

3. DEL RITORNELO

Antes de comenzar: el ritornelo de Deleuze y Guattari no puede estudiarse sólo en el *Ritornelo*. A la hora de acercarse a cualquiera de los capítulos de *Mil Mesetas* uno se da cuenta de que no sólo el contenido del libro alude a un discurso de la Multiplicidad, sino que la forma de *Mil Mesetas* es la de mil mesetas. Queremos decir que, aunque este capítulo esté exclusivamente centrado en el capítulo del *Ritornelo*, no es posible abarcar el Ritornelo si no se acude al rizoma que es *Mil Mesetas*. Todo el libro es fruto de mil y una contaminaciones y jerarquías enredadas que si bien es cierto que facilitan la entrada en él por cualquier parte y que esto es muy provechoso, también lo es que ninguna parte es suficiente, ni parece necesario que así sea, para autosignificarse. En ningún caso se trata de una explicación, ni de una interpretación. Sólo se trata de producir la Multiplicidad, la diferencia y la conexión: bastante dosis de azar y, sin embargo, consistencia.

(Ritornelo, pues, o... producir una cancioncilla en medio del miedo, del caos: Ritornelo, y... crecer).

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 29.

El ritornelo es una especie de máquina abstracta que produce la repetición de la diferencia, única repetición posible; una repetición idéntica sólo podría encontrarse dentro de la categoría de la singularidad, de lo milagroso (según vimos). Sin embargo, el Ritornelo no es un milagro, es algo que ocurre cotidianamente. De muchas maneras.

El rizoma es una máquina, o el resultado de muchas máquinas que trabajan en la consolidación, en la consistencia, del mundo. ¿Pero qué produce el mundo? ¿Qué es aquello que introduce algún orden para que el mundo devenga diferente del caos? ¿Qué es lo que ha suscitado, y sigue suscitando, la complejidad creciente del mundo desde el desorden, desde el caos? ¿Qué es aquello que impide que el caos desborde al mundo por todas partes? ¿Qué es aquello que logra introducir un cierto orden en la materia, en la vida, en la mente, en el arte? ¿Qué es aquello con lo que el Cosmos, el *Caosmos*, nos llama?: el ritornelo.

El ritornelo es, lo decíamos, una máquina abstracta, que produce orden desde el caos y que se manifiesta en cualquiera de los diversos aspectos del mundo. El ritornelo parte del caos para producir cosmos, mejor (como decíamos) caosmos.

Una máquina abstracta es algo muy difícil de imaginar, en sí misma es compleja y su aplicabilidad necesita ejemplos. Trataremos de *verla*.

Con el permiso de Deleuze y Guattari, veremos en el rizoma y en el ritornelo una máquina doble que produce a ambos y que es a su vez el resultado de la composición de ambos: máquina que produce diferencia que produce consistencia que produce diferencia que produce consistencia... en un círculo virtuoso que amplía el mundo, el orden del mundo en una flecha, en un vector del tiempo, que va del caos al cosmos (*caosmos*): *caosmogénesis*, o un modo constructivo productor de innovaciones y consistencias en cualquier ámbito.

Pero, aunque el método pueda resultar obsoleto, vamos por partes. Segunda parte de esa doble máquina: Ritornelo. Lo estudiaremos en tres vueltas: aproximación, explicación técnica y ritornelos artísticos.

3.1. PRIMERA VUELTA: APROXIMACIÓN AL RITORNELO

3.1.1. Ritornelo 1. Diferenciarse del Caos

Caos (o sopa primordial): infinita variedad y confusión de componentes. De pronto, una repetición, de una diferencia, por supuesto. Dos componentes semejantes (tienen algo muy pequeño, casi inapreciable, en común) están cerca, algo pasa. Algo distinto se reconoce entre la infinita variedad de componentes. Dos componentes comienzan a vibrar, sólo porque se parecen, sólo porque están cerca: la primera generalidad (aunque sólo sea de dos componentes). En la inmensidad del caos pueden reconocerse dos semejantes: forman un eje muy improbable, en cualquier momento podría deshacerse la semejanza y otra vez se disolvería en la nada indistinguible, en el caos.

"I. Un niño canta en la oscuridad, presa del miedo, se tranquiliza canturreando. Camina, camina y se para de acuerdo con su canción; perdido, se cobija como puede o se orienta a duras penas con su cancioncilla. Esa cancioncilla es como el esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del caos."¹⁹¹

Una rima, pues.

¹⁹¹ *Ibídem*, p. 318.

3.1.2. Ritornelo 2. Marcar un territorio

En toda cancioncilla hay rimas, una diferencia que se repite, una semejanza que difiere: algo distinto al caos (o a la sopa primordial). Una cancioncilla en la oscuridad es un eje, un entre-rimas, que al tiempo que se produce, que sale de la boca, ya es un agarradero, un orden, un inicio de mundo en el seno del caos ignoto. Si desaparece la rima desaparecerá el mundo y retornará el caos; en cualquier momento puede ocurrir. Si no ocurriese, si no desapareciese, y la rima se 'consolida' durante un pequeño lapso de tiempo, algo alrededor del eje empezaría a iluminarse: un espacio del que el eje es su centro. La rima, el eje, ilumina cierta parte del caos. Es caos, pero una parte ya no estaría tan oscura, al menos un caos visible que comienza a producir algo parecido a un territorio, a una morada, a una casa.

"II. Ahora, por el contrario, uno está en su casa. Pero esa casa no preexiste: ha habido que trazar un círculo alrededor del centro frágil e incierto, organizar un espacio limitado. Muchas y diversas componentes intervienen, todo tipo de señales y marcas. Ya era así en el caso precedente. Pero ahora son las componentes para la organización de un espacio, ya no para la determinación momentánea de un centro. Las fuerzas del caos son, pues, mantenidas en el exterior en la medida de lo posible, y el espacio interior protege las fuerzas germinativas de una tarea a cumplir, de una obra a realizar."¹⁹²

Se está forjando un territorio (casa, morada, espacio de seguridad), y más allá el caos amenazante. La materia del caos cuya forma es informe empieza a organizarse: empezó con un eje entre dos componentes (esta relación entre componentes dará lugar a lo que los autores llaman medios), ahora la luz alrededor de ese eje permite una cierta visibilidad, hasta donde alcance, y la posibilidad de que otras componentes se reconozcan y formen

¹⁹² *Ibídem.*

otros ejes, medios, un principio de orden. Hay algo que hacer. Y más allá, como siempre, el caos.

Pero entre el principio de orden y el caos surge una membrana, una linde, una tierra de nadie que, sin embargo, distingue un lado del otro, un adentro de un afuera, un interior de un exterior.

3.1.3. Ritornelo 3. Apertura o desaparición

Adentro todo se va tranquilizando, ordenando; afuera todo sigue indeterminado, agresivamente indisciplinado. Pero las fuerzas de dentro son escasas, se necesita mayor cantidad y variedad para aguantar la presión del afuera. Hay mucha energía ahí afuera, es hora de dejar entrar algo de ella; ese espacio pequeñísimo, ese minúsculo territorio, no tiene fuerzas suficientes para resistir ante la inmensa fuerza del caos. Apertura o colapso. Algo se entreabre en la membrana, se hace aún más porosa de lo que ya era; ahora hay espacio en sus agujeros para que algo salga, para que algo entre. Se arriesga algo; de todos modos, lo otro, la cerrazón, ya era muy arriesgado.

“III. Ahora, por fin, uno entreabre el círculo, uno abre, uno deja entrar a alguien, uno llama a alguien, o bien uno mismo sale fuera, se lanza. Uno no abre el círculo por donde empujan las antiguas fuerzas del caos, sino por otra zona, creada por el propio círculo. Como si él mismo tendiera a abrirse a un futuro, en función de las fuerzas activas que alberga. En este caso es para unirse a fuerzas del futuro, a fuerzas cósmicas. Uno se lanza, arriesga una improvisación. Improvisar es unirse al Mundo, o confundirse con él. Uno sale de su casa al hilo de una cancioncilla. En las líneas motrices, gestuales, sonoras que marcan el recorrido habitual de un niño, se insertan o brotan ‘líneas de errancia’,

con bucles, nudos, velocidades, movimientos, gestos y sonoridades diferentes.”¹⁹³

Estas tres secuencias que acabamos de ver son, sin embargo, sincrónicas, tres aspectos de una misma máquina de producir orden y novedad en el seno del caos (desordenado, brutalmente confuso y, por eso mismo, aburrida e infinitamente autosemejante), una caosmogénesis, como decíamos, un ritornelo. Se dan las tres simultáneamente, todo el tiempo, no sucesivamente: aquí, allá.

[‘Ritornelo’: un retorno, algo que se repite, en la música, en la vida, en...

‘Estribillo’ (diminutivo de estribo): algo en lo que otra cosa se apoya, en la literatura, en la música, en la vida, en...]

Deleuze y Guattari hablan del ritornelo... *rizomáticamente*. No podía ser de otra forma. Para consistir su concepto intelectualmente lo harán del mismo modo que lo hacen en sus propuestas de consolidación del propio ritornelo: heterogéneamente, y acudirán lo mismo a la biología que a la antropología, lo mismo al arte que a la etología, lo mismo a la literatura que a la música o a la arquitectura, lo mismo a la célula que a la tribu: diferenciar y consistir. (Lo veremos más adelante).

VER ESQUEMA **1** (al final del capítulo)

Nosotros intentaremos no simplificar. Es difícil. Repetiremos, de otro modo, los tres aspectos del ritornelo: I, II, III. Pero antes intentaremos esbozar brevemente la idea de agenciamiento que ya adelantamos al hablar del rizoma.

3.2. ¿Qué es un agenciamiento?

Antes de tratar este tema en profundidad (lo haremos más abajo en relación con las máquinas abstractas) y dado que es un concepto que se

¹⁹³ *Ibídem.*

incorpora inmediatamente, en el próximo apartado, debemos hacer una somera aproximación. Agenciamiento podríamos llamar, con el permiso de los autores, a *un modo de captura consistente, a una manera de consecución o de definición de un ámbito*. También lo vimos: un aumento en el número de conexiones. No obstante, esta 'manera' no tiene que ver con un *comportamiento* animal o humano por más que sean ellos sus principales destinatarios. Aunque en principio un agenciamiento sólo se produce en los órdenes superiores (especialmente en aquellos animales que producen territorio), porque son los únicos que manejan regímenes de signos (cierta lingüisticidad, cierta semiótica), no corresponde a un ámbito comportamental. "Todo agenciamiento es en primer lugar territorial."¹⁹⁴ Veremos que al producirse el territorio como ámbito de seguridad defendido del caos, dicho territorio crea agenciamientos¹⁹⁵ a partir de los medios¹⁹⁶, y desborda el propio organismo y el medio (entorno) que lo acoge. Un territorio es ya algo más que un territorio y desde luego siempre fue algo más que un organismo. Es por esto por lo que un agenciamiento es algo que va más allá de un mero comportamiento.

Un agenciamiento (de componentes, medios, energías, territorios, etc) supone un gradiente de mínimos y máximos de estabilidad. Si se deshace rápidamente es porque comportaba un mínimo de estabilidad en sus conexiones, si permanece algún tiempo será porque la constancia y la consistencia de sus componentes reporta cierta estabilidad conectiva que puede llegar a ser máxima.

Quedémonos con esto por ahora y pasemos a ver en las tres fases simultáneas del ritornelo algunas clases de agenciamientos que nos ayudarán a comprender su significado en el discurso de Deleuze y Guattari.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 513.

¹⁹⁵ Indistintamente, en muchas ocasiones a lo largo de todo *Mil Mesetas*, usan los autores el agenciamiento y el territorio como generadores el uno del otro. Por ejemplo, en unos casos dicen respecto a los agenciamientos "... extraen de los medios un territorio", y, en otros "el territorio crea el agenciamiento". *Ibidem*..

¹⁹⁶ Los medios surgen de la repetición de las componentes, es decir, suponen un primer esbozo, muy primitivo, de territorio.

3.3. SEGUNDA VUELTA: EXPLICACIÓN TÉCNICA

3.3.1. Ritornelo 1. (bis). Diferenciarse del caos: infra-agenciamientos: medios: ritmo

En el caos hay muchas componentes, cuando algunas de ellas se repiten (siempre en la diferencia de su semejanza) darán lugar a un 'medio'. Cada componente tiene sus características diferenciadoras y algunas semejanzas. Para dar lugar a un medio debe haber algo entre las componentes que las relacione entre sí, algo fuera de ellas que sin embargo ellas producen: un 'ritmo'. Decíamos que las componentes se ponen a vibrar¹⁹⁷ entre ellas (cada una tiene su modo de hacerlo) dando lugar a un medio, y en esa vibración se relacionan (los medios también vibran en relación con otros medios); pues bien, esa relación vibratoria entre componentes y medios heterogéneos (nunca son idénticos, ya sabemos que una identidad sería una singularidad, un milagro) es el ritmo. En el seno del caos aparece un ritmo por conjugación de medios. Los medios, precariamente organizados por la repetición de la diferencia de sus componentes, oponen su ritmo a las turbulencias del caos. "Es la diferencia la que es rítmica, y no la repetición, que sin embargo la produce".¹⁹⁸ Ritmo de los medios frente al caos: resistencia básica. No llega a haber todavía una captura, una consecución de algo, es sólo un infra-agenciamiento, un mínimo esbozo de algo que podría llegar a ser un territorio pero que todavía no lo es. Aún no hay espacio de seguridad, no hay territorio. Una cancioncilla no es una casa. Una cancioncilla en la oscuridad es apenas nada, un mínimo de *anti-miedo* extraído aún, recientemente, de las fuerzas del caos. En esas fuerzas sólo aparecen atisbos, direcciones (cada fuerza una dirección), son direccionales, o funcionales... para ritmar componentes y medios. Se necesitan fuerzas, direccionales y funcionales, para componer medios y ritmos. Direcciones y funciones entre-dos... (lo que sea). El ritmo es el paso transcodificado de un medio a otro: los medios hablan, *siempre hablan*, tienen su particular forma de vibrar, sus pequeños códigos de señales, infracódigos, balbuceos (distintos del ruido ensordecedor del caos), y entre ellos se comunican: un

¹⁹⁷ Vibrar quiere decir corresponderse, relacionarse, resonar... producir un ritmo.

¹⁹⁸ Porque el ritmo se da entre dos. Es la repetición de una diferencia. No hay ritmo sin repetición pero esa repetición nunca será idéntica. Cualquier rima o estribillo se produce por una componente que se corresponde con otra mediante una semejanza que se repite pero que nunca ocupará el mismo lugar al mismo tiempo. *Ibidem*, p. 320.

ritmito, una cancioncilla temblorosa y acongojada. Y mucho miedo. La cancioncilla, función del miedo. Pero desde el principio también algo consiste; las componentes, los medios, sus ritmos, sus códigos, empiezan a consistir, aunque sólo un poco, muy en precario: en la sopa primordial, en la formación de la primera molécula, en el desarrollo del primer animal, en la gestión del primer *socius* o de la primera profesión (especialización) o en la escenificación del primer rito... el ritornelo ya está ahí, ordenando a partir del caos, y el rizoma consistiendo las diferencias, consolidando sus relaciones. (Volveremos sobre esto último).

3.3.2. Ritornelo 2. (bis) Marcar un territorio: intra-agenciamientos: territorialización: firma-estilo

El infra-agenciamiento, a fuerza de ordenar y consistir, a fuerza de constancia en sus intenciones, iluminará un espacio (de mínima seguridad), una casa, una morada, un territorio; pero no es el único que ha infra-agenciado algo desde el caos. Algunos más también lo hicieron: *mi casa, su casa; mi territorio, su territorio*. Puedo *verlos*. Algunos más formaron medios desde componentes semejantes entre sí y los ritmaron, y canturrearon cancioncillas para ahuyentar el miedo. Puedo oírlos. Ya no sólo caos, también: *otros*. Pero ¿otros dominios como éste? No, siempre diferentes (ni sus componentes son iguales, ni la manera en que formaron sus medios, ni cómo rimaron o ritmaron sus códigos). En principio, esos otros dominios son *también* fuerzas ajenas a este territorio, están también afuera. Apenas se distingue en ellos algo escasamente distinto del caos - pero igual de amenazantes, igual de diferentes- que también produce miedo.

Cuando se produce/agencia un territorio se produce un ámbito mayor que lo incluye: Un territorio supone un medio interno que se diferencia del medio externo por una membrana (linde, frontera). A esta membrana podemos llamarla medio intermediario (que criba, selecciona). Y además en el medio exterior se asociará un medio anexionado (una fuente de energía, un modo de obtener suministros).

Pero ahora (las fuerzas del territorio ya no son extraídas únicamente del caos), existen fuerzas que se generan en ese propio territorio, fuerzas telúricas que además ya no son sólo direccionales o funcionales. Ahora esta tierra, este territorio, puede producir sus propias canciones no sólo generadas por el miedo. Sus componentes y sus medios ya no se reúnen simplemente por mera oposición al caos; al contrario, ahora tienen un espacio de seguridad en el que pueden jugar y decir 'esto, que está aquí, que yo soy, es distinto'. (No había manera de jugar cuando los peligros acechaban permanentemente). Este territorio ya no sólo produce ritmos anti-miedo, la relativa seguridad de sus lindes dice aquí estoy 'yo' (que no es un yo subjetivo, no es un yo sujeto sino una *haecceidad*¹⁹⁹). Ritmo no sólo de seguridad; el ritmo que dice yo soy mi territorio, expresa territorio, expresa un 'yo' (insistimos, no un sujeto) que es 'dominio' –firma– que expresa una diferencia que se quiere más radical, más independiente (menos tributaria del miedo al exterior). Cuando coloco mojones en mis lindes, delimitando sus dimensiones, digo: 'yo' que es mi 'territorio'.

Y mis componentes, medios y ritmos expresan cualidades, ¿cuáles?... las mías, las de mi territorio. Los balbuceos comienzan a remitir, las componentes van dejando de ser titubeantemente direccionales (¿por aquí o por allí? o funcionales ¿así o de este otro modo? para devenir dimensionales (esto mide mi territorio) y expresivas (así soy yo). Dimensiones y expresiones constituyen mis cualidades, ilas mías! Y hablo ya en mi propio nombre, en nombre de mis dominios, no sólo con balbuceos y aproximaciones, no, claramente, digo: *aquí estoy yo, que es mi territorio, que mide tanto por tanto, en el que se habla una lengua propia y que nada*

¹⁹⁹ La *Haecceidad* es propuesta por los autores como un modo de individuación, una especie de 'composición' individual, un dominio, que nada tiene que ver con la figura clásica de sujeto. Veremos más adelante que este tipo de individuación tiene que ver con las transversales, con el modo en el que puede producir un individuo que atraviese, por ejemplo, distintos organismos, o territorios, o profesiones.

tiene que ver con ese incomprensible galimatías de ahí fuera (ruido del caos, sonidos extraños, lenguas extranjeras).

Ha nacido el primer artista, sin saberlo. Igual que existen aves que van cambiando su color según las circunstancias de auto-protección (aves sin territorio), existen otras que dicen, expresan, su color de modo permanente (aves territoriales). Se ha producido un agenciamiento, esta vez sí, un intra-agenciamiento: se ha capturado un territorio, se ha producido un territorio (expresado, por ejemplo, en un color que siempre dice 'estos son mis dominios'). El hombre, o animal, que hace eso, que dice 'este es mi territorio', antes que hablar de una posesión, está diciendo 'así lo hago', 'así soy', 'ésta es mi manera de expresarme', 'ésta es mi firma' que designa territorio: porque puedo firmar tengo un territorio que firmar, que delimitar. Cómo compongo mis ritmos, cómo hago vibrar mis componentes, cómo desarrollo mis fuerzas para que sean expresivas: ésa es mi manera, ése es mi arte. Mi 'cómo', el 'cómo' de mi territorio -más que el mío como ser- es mi arte.

"¿Se puede llamar arte a este devenir, a esta emergencia? El territorio sería el efecto del arte. El artista, el primer hombre que levanta un mojón o hace una marca. La propiedad de grupo o individual, deriva de ahí, incluso si es para la guerra y la opresión. La propiedad es en primer lugar artística, puesto que el arte es en primer lugar *cartel*, *pancarta*. Como dice Lorenz, los peces de coral son carteles. Lo expresivo es anterior con relación a lo posesivo, las cualidades expresivas, o materias de expresión, son forzosamente apropiativas, y constituyen un haber más profundo que el ser." ²⁰⁰

VER ESQUEMA 3 (al final del capítulo)

²⁰⁰ *Ibídem*, p. 323.

Un arte que seguramente siempre estuvo ahí, antes de que existiese 'el arte'. En cada actividad un arte; arte en todas las actividades.²⁰¹

"[...] pero la firma, el nombre propio, no es la marca constituida de un sujeto, es la marca constituyente de un dominio, de una morada. La firma no indica una persona, es la forma azarosa de un dominio."²⁰²

Por eso el agenciamiento es algo que, como dijimos más arriba, va más allá del comportamiento, al que sin duda incluye. Los animales y el hombre que tienen territorio, y no sólo medios, trascienden su comportamiento en algo que los rebasa.

Pero la firma no es suficiente. "La firma va a devenir estilo."²⁰³ Veamos cómo:

Cuando un pez o un ave cambian de color ante determinada circunstancia podemos decir que se produce una reacción de la subjetividad. Sin embargo, si el pez o el ave presentan un color estable (o una constancia en cualquier característica expresiva), ese color es la presentación de una auto-objetividad, la objetividad que produce en el animal poseer un territorio.

"La firma va a devenir estilo. En efecto, *las cualidades expresivas o materias de expresión entran, las unas con las otras, en relaciones móviles que van a 'expresar' la relación del territorio que ellas trazan con el medio interior de los impulsos, y con el medio exterior de las circunstancias*. Pues bien, expresar no es depender, hay una autonomía de la expresión."²⁰⁴

²⁰¹ "Un supervisor general de Instituto sellaba todas las hojas que alfombraban el suelo del patio, y las volvía a colocar en su sitio. Había firmado. Las marcas territoriales son *ready-made*." *Ibídem*, p. 324.

²⁰² *Ibídem*, pp. 322, 323.

²⁰³ *Ibídem*.

²⁰⁴ *Ibídem*, p. 323.

Veamos:

- A. Varias materias o cualidades expresivas entran en relación (relaciones de carácter diverso) y darán lugar a un impulso, una pulsión, algo que sale exclusivamente del interior del territorio, una autoexpresión genuina de 'motivos territoriales' que darán lugar a 'rostros o personajes rítmicos'.
- B. Desde el exterior se produce una pulsación, una circunstancia externa pulsa a las cualidades expresivas internas, que ahora entran en relación -por una llamada del exterior- y dará lugar a un 'contrapunto territorial' que se expresa en un 'paisaje melódico'.

Pues bien, esta articulación entre personajes rítmicos que tienen un rostro (y que son voz interna) con las circunstancias externas que producen un paisaje melódico (una respuesta al exterior) es a lo que Deleuze y Guattari llamarán estilo²⁰⁵.

VER ESQUEMA 4 (al final del capítulo)

"De esa forma salimos del estadio de la pancarta: pues si cada cualidad expresiva, si cada materia de expresión considerada en sí misma es una pancarta o un cartel, esta consideración sigue siendo igualmente abstracta. Las cualidades expresivas entran las unas con las otras en relaciones variables o constantes (eso es lo que hacen las materias de expresión), para constituir, ya no pancartas que marcan un territorio, sino motivos y contrapuntos, que expresan la relación del territorio con impulsos internos o

²⁰⁵ ESQUEMA: MI.1 y MI.2: materias o cualidades expresivas del medio interno. ME.1 y ME.2: materias o cualidades expresivas del medio externo.

circunstancias externas, incluso si no están dadas. No más firmas, sino un estilo.”²⁰⁶

Sólo la articulación de ritmo y melodía -de lo interior no pulsado desde afuera y la modificación de impulsos en función de las llamadas externas- es un estilo. “Motivos y contrapuntos que forman un autodesarrollo, es decir, un estilo.”²⁰⁷

El territorio, decíamos, propone una distancia crítica respecto al caos. Una distancia también respecto a *los otros* que pueden competir por el territorio. La distancia territorial entre los de la misma especie supone una separación intraespecífica; es decir, establecen un margen de seguridad para que el territorio no sea invadido por otro individuo de la misma especie. Y, sin embargo, se produce una coexistencia de especies en el mismo territorio: coexistencia interespecífica (no sólo buscan una no interferencia sino que se puede producir una simbiosis).

VER ESQUEMA 5 (al final del capítulo)

La distancia crítica, de autodefensa y autoexpresión, no es una medida, es un ritmo que me distingue, que me salva, que me puedo llevar puesto si hace falta:

“Hasta qué punto es importante, cuando amenaza el caos, trazar un territorio transportable y neumático. Si es preciso, tomaré mi territorio en mi propio cuerpo, territorializo mi cuerpo: la casa de la tortuga, la concha del crustáceo, pero también todos los tatuajes que convierten el cuerpo en un territorio.”²⁰⁸

²⁰⁶ *Ibídem*, p. 324.

²⁰⁷ *Ibídem*, p. 325.

²⁰⁸ *Ibídem*, p. 326.

Las profesiones, especializaciones, serán un ritornelo en el que se reorganizan las funciones. Se comparte el territorio por distintas profesiones pero en el mismo territorio no hay dos profesionales del mismo tipo (panaderos, ganaderos, agricultores, herreros). Los ritos y las religiones suponen un ritornelo en el que se reagrupan las fuerzas de todos, hacen del territorio 'patria': comunidad intensa.

¿Pero cómo consisten, cómo se produce una consolidación en el intra-agenciamiento que un territorio supone? "¿Qué hace que todo se mantenga unido?" ²⁰⁹ Respondemos anticipadamente: rizoma. La consistencia real de las componentes de un territorio no será jerárquica sino transversal, oblicua, indirecta, sorprendente, activa, creadora: rizomática.

"La consistencia no se limita a ser posterior, es creadora.
Pues el comienzo sólo comienza entre dos, *intermezzo*"

Rizoma pues, ya lo hemos visto. Y no es la consistencia un efecto posterior, ni de dentro afuera,²¹⁰ sino que se desarrolla a medida que se crece, que crece el territorio. El crecimiento será por intercalación, lo veíamos también cuando estudiamos el rizoma. No se consiste de manera arborescente (pilares, vigas, etc.) sino que la consolidación es más del tipo "hormigón armado", cada crecimiento del territorio es ya autoportador, es autoconsistente, es más: crece en cuanto que autoconsiste.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 333.

²¹⁰ Para explicar esto los autores rescatan una teoría de la consolidación: "El filósofo Eugène Dupréel había propuesto una teoría de la *consolidación*; mostraba que la vida no iba de un centro a una exterioridad, sino de un exterior a un interior, o más bien de un conjunto difuso o discreto a su consolidación. Pues bien, ésta implica tres cosas: no que haya un comienzo del que se derivaría una sucesión lineal, sino que haya densificaciones, intensificaciones, refuerzos, inyecciones, rellenos, como otros tantos actos intercalares ('sólo hay crecimiento por intercalación'). En segundo lugar, y no es lo contrario, tiene que haber ordenación de intervalos, distribución de desigualdades, hasta el extremo de que para consolidar, a veces hay que hacer un agujero. En tercer lugar, superposición de ritmos heteróclitos, articulación interna de una interritmicidad, sin imposición de medida o de cadencia. [...] La consistencia es precisamente la consolidación, el acto que produce el consolidado, tanto de sucesión como de coexistencia, con los tres factores: intercalos, intervalos, superposiciones-articulaciones." *Ibidem*, p. 334.

“... materias como el hormigón armado han proporcionado al conjunto arquitectónico la posibilidad de liberarse de los modelos arborescentes, que procedían por pilares-árboles, vigas-ramas, bóveda-follaje. No sólo el hormigón es una materia heterogénea cuyo grado de consistencia varía con los elementos de la mezcla, sino que el hierro se intercala según un ritmo, es más, forma en las *superficies autoportadoras* un personaje rítmico complejo en el que los ‘tallos’ tienen secciones diferentes e intervalos variables según la intensidad y la dirección de la fuerza a captar (armadura y no estructura).”²¹¹

Lo importante del material de consistencia es su variabilidad; cuanto más diverso, más fuerzas diferentes podrá captar. La riqueza, la diferencia, la versatilidad, del material ya implica una mayor posibilidad de consistencia, de autoconsistencia. “Lo que convierte a un material en algo cada vez más rico es lo que hace que se mantengan unidos los heterogéneos, sin que dejen de serlo [...]”.²¹² Es decir, la diferencia de lo heterogéneo ha de mantenerse, no ha de producirse una asimilación, una totalización que difumine las diferencias que la multiplicidad comporta.

Pero, además, hay algo fundamental que no se debe olvidar cuando se plantea la cuestión de la consistencia: que las materias o cualidades expresivas en las que se va a sustentar el rizoma que consolida un territorio han de tener en sí mismas una predisposición a la relación con las otras materias o cualidades expresivas con las que puedan forjar un consolidado de coexistencia o de sucesión. Sólo la posibilidad de que cada cualidad incorpore ya en sí la capacidad de conexión con otra, una cierta disponibilidad hacia *lo otro*, es lo que puede dar lugar a una “ópera

²¹¹ *Ibidem*. Esta cita es una muestra de la variedad de recursos de los que hacen uso los autores (arquitectura en este caso) y que además da idea del modo de composición de *Mil mesetas* y de su manifiesto alejamiento del estructuralismo.

²¹² *Ibidem*.

maquínica que reúne los órdenes, las especies y las cualidades heterogéneas. Lo que nosotros llamamos maquínico es precisamente esa síntesis de heterogéneos como tal.”²¹³

Una vez presentada la cuestión crucial de la consistencia en el intra-agenciamiento, queda aún una cuestión por elucidar. Habíamos visto en el infra-agenciamiento que los medios -que siempre hablan- tienen un código (y que entre ellos se producían transcodificaciones a través del ritmo), pues bien, el territorio se forma mediante una cierta descodificación o, diríamos, una posibilidad de autocodificación. Esto tiene mucho que ver con la separación interespecífica y la distancia crítica²¹⁴. Esa cierta descodificación no se produce en términos de mutaciones sino que los materiales presentan una cierta parte de su composición genética (caso de los animales) indeterminada, libre para ofrecer una variación. En definitiva, se puede decir que los animales más codificados, los más determinados, serán animales que no producen territorio, mientras que los menos codificados (con cierto margen de libre albedrío) serán aquellos que tendrán la capacidad de producir territorio. Es por esto que los animales que tienen territorio son mucho más distintos entre sí que aquellos que no lo tienen. Es decir, la expresividad de un territorio depende en cierto modo de una cierta indeterminación o descodificación. El territorio es el primer agenciamiento y se produce en un cierto margen de descodificación, a partir de una cierta ambigüedad.

VER ESQUEMA 6 (al final del capítulo)

3.3.3. Ritornelo 3. (bis) Apertura o desaparición: inter-agenciamientos: desterritorialización

Decíamos que no eran suficientes las fuerzas internas. Hay que abrir la puerta y dejar entrar o salir fuera.

²¹³ *Ibidem.*

²¹⁴ Esa distancia crítica que antes decíamos que, de algún modo, se “lleva puesta” (me identifica, identifica mi territorio, mi dominio, mi ‘cómo’, i. e. los tatuajes de mi cuerpo) y que no es, literalmente, una distancia en términos dimensionales.

“Las marcas territorializantes se desarrollan en motivos y contrapuntos y, al mismo tiempo, reorganizan las funciones, reagrupan las fuerzas. De esa forma, el territorio desencadena ya algo que va a rebasarlo”.²¹⁵

Hemos visto que hay un paso desde el infra-agenciamiento (medios, códigos, ritmos, funciones) hacia el intra-agenciamiento (territorio, descodificación, cualidades expresivas, firma y estilo,). Ahora hemos de decir que también, incluso genuinamente, el territorio no es algo definitivo sino un lugar de paso. El territorio es un agenciamiento territorial pero al mismo tiempo siempre está en trance de desterritorialización. Ya sabemos que el medio exterior y el medio anexionado no cesan de intercambiar elementos con el territorio y que la membrana criba las entradas y salidas. No obstante, existen además funciones exteriores, en el exterior, que se agencian desde el territorio, que se territorializan. Estos agenciamientos consistirán, se consolidarán, también con el intra-agenciamiento. Pero puede ocurrir, ocurre a menudo, que existan agenciamientos incorporados al territorio que se combinen con otras funciones del propio territorio y que después se independicen de ese territorio y se desterritorialicen. El territorio habrá sido, pues, un lugar de paso. Ha incorporado ciertas funciones que luego, diríamos re combinadas, salen de él para dar lugar, por ejemplo, a otro territorio. Se ha producido un inter-agenciamiento.

Pero, para producir un nuevo agenciamiento en vías de desterritorialización no hay necesariamente que salir del territorio. Puede haber una desterritorialización relativa que permanezca dentro de los límites del territorio (por ejemplo el *otro* incorporado, una pareja). Igualmente puede darse una desterritorialización total, absoluta; en ella, la apertura no es para producir un nuevo agenciamiento que implicaría una desterritorialización relativa, sino que supone una apertura radical al

²¹⁵ *Ibíd.*, p. 327.

cosmos. Repasemos los pasos, de los que decíamos que en realidad se están produciendo en todo momento:

VER ESQUEMA 7 (al final del capítulo)

En la desterritorialización relativa existe una ingente cantidad de posibilidades en función del grado de desterritorialización, o de que se territorialicen funciones, o de que se produzcan aperturas de los agenciamientos territoriales, o de que se produzcan vías de desterritorialización, o incluso de que esas vías puedan llegar a ser de desterritorialización absoluta. No vamos a ser tan minuciosos en la descripción de cada posibilidad como lo son Deleuze y Guattari; no lo necesitamos para esta investigación. Pero sí insistimos en que, como decíamos, el territorio siempre está en vías de desterritorialización porque las posibilidades son múltiples...

“La misma ‘cosa’ aparece aquí como función territorializada, incluida en el intra-agenciamiento, y allá como agenciamiento autónomo o desterritorializado, inter-agenciamiento.”²¹⁶

Deleuze y Guattari clasifican los ritornelos según coeficientes o gradientes de territorialidad, procesos de desterritorialización-reterritorialización relativas de los agenciamientos, e incluyen aquellos que producen, como vimos, una desterritorialización absoluta: “Adiós, me voy sin mirar atrás”.²¹⁷ Pero, como hemos dicho, no necesitamos aquí insistir en ello. Por otro lado, el modo en que se mantienen unidas las componentes de un agenciamiento territorial es el rizoma. Es por esto que nuestro siguiente paso en esta investigación será (antes de aproximarnos al estudio de lo que los autores llaman máquina y enunciados maquínicos) tratar de elucidar lo que Deleuze y Guattari llaman el equívoco de lo Natal.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 332.

²¹⁷ *Ibidem*.

3.4. El equívoco de lo Natal

Lo natal no es lo innato ni lo adquirido. Veamos. En el paso de un agenciamiento territorial a otros agenciamientos (no necesariamente territoriales) se producen innovaciones. En estos casos, las materias de expresión actuarán como vectores o fuerzas de desterritorialización que nunca son símbolos sino que actúan realmente en un mundo real al que contribuyen transformándolo. Los autores proponen varios ejemplos, y una conclusión:

“La sexualidad puede aparecer como una función territorializada en el intra-agenciamiento; pero puede trazar igualmente una línea de desterritorialización que describe otro agenciamiento; de ahí las relaciones tan variables entre sexualidad y territorio, como si la sexualidad tomara ‘su distancia’... La profesión, el oficio, la especialidad implican actividades territorializadas; pero pueden también separarse del territorio para construir en torno a ellas, y entre profesiones, un nuevo agenciamiento. Una componente territorial o territorializada puede ponerse a brotar, a producir: hasta el punto ese es el caso del ritornelo, que quizá habría que llamar ritornelo a todo lo que está en esa situación. Este equívoco entre la territorialidad y la desterritorialización es el equívoco de lo Natal. Y se comprenderá mejor si se considera que el territorio remite a un centro intenso en lo más profundo de sí mismo; pero, ya lo hemos visto, ese centro intenso puede estar situado fuera del territorio, en el punto de convergencia de territorios muy diferentes o muy alejados. Lo Natal está fuera.”²¹⁸

Es decir, y muy al contrario de lo que el sentido común pudiese dictarnos, el territorio no es determinante de lo Natal. Lo Natal supone un centro emisor al que se acude en función de mecanismos muy diversos pero que no

²¹⁸ *Ibídem*, p. 331.

necesariamente se fraguan en el interior de 'nuestro territorio'; lo Natal está más allá del territorio.

Cuando se habla de que las componentes consisten porque las materias de expresión (una especie de vectores operativos) dan lugar a motivos y contrapuntos generando un estilo, hemos de saber que sobre ellas/ellos actúan mecanismos inhibidores y activadores y mecanismos innatos o adquiridos que las modulan. Pero estos mecanismos, según Deleuze y Guattari, no tienen que ver con el comportamiento (esa simplificación binaria que propuso la etología y que hemos adelantado más arriba) sino con los agenciamientos. Es decir, no se trata de una consistencia comportamental regulada por la combinación de los centros de lo innato (códigos genéticos, por ejemplo) y las aferencias propias del aprendizaje. Según los autores, lo Natal, el gran estimulador, se sirve de los mecanismos de lo innato y lo adquirido pero no depende de ellos. Que un animal, una persona, siga una tendencia a priori inexplicable²¹⁹ (quede presa de una melodía, de una cancioncilla por ejemplo) que lo dirige hacia alguna parte, no puede justificarse comportamentalmente por la combinación de un código genético y de unos mecanismos de aprendizaje. Antes bien, en primer lugar se produciría un ritornelo (con sus tres fases simultáneamente puestas en juego, en funcionamiento), cuya consistencia depende de unas materias de expresión dispuestas a consistir en un agenciamiento (no un comportamiento) territorial en el que ya lo innato y lo adquirido juegan, están jugando su rol. Pero al mismo tiempo, en ese agenciamiento, lo innato, lo codificado, entraría en un movimiento de descodificación (ya dijimos que la territorialidad se relacionaba directamente con un cierto margen de descodificación); y, en ese mismo agenciamiento, lo adquirido sufre un proceso de territorialización, una función exterior es agenciada por el territorio. Es decir:

²¹⁹ En DELEUZE, G., y GUATTARI, F., *Lógica del sentido. Op. Cit.* p. 30. Esta tendencia o causalidad inexplicable es denominada *clinamen*: causalidad sin destino, y se correspondería con una conjugación de los efectos y no con una declinación de las causas. (Algo que en cierto modo vimos en Gadamer cuando hablamos de la transformación y de los nexos de sentido y en Rorty cuando vimos la noción de marca ciega).

“Lo natal es precisamente lo innato, pero lo innato descodificado, y es precisamente lo adquirido, pero lo adquirido territorializado. Lo natal es esa nueva figura que lo innato y lo adquirido presentan en el agenciamiento territorial. Lo natal, consiste, pues en una descodificación de lo innato y una territorialización del aprendizaje, la una sobre la otra, la una con la otra. Hay una consistencia de lo natal que no se explica por una mezcla de lo innato y lo adquirido, al contrario, ella es la que explica esas mezclas en el seno del agenciamiento territorial y de los inter-agenciamientos.”²²⁰

Es el Cosmos el que llama desde afuera. Lo Natal remite a ese Cosmos al que el agenciamiento territorial tiende, se inclina (*clinamen*) y pone en marcha tanto los márgenes de descodificación que se producen en su código cuanto una territorialización de aquello adquirido que le proporciona la capacidad de acercarse, dirigirse, al Cosmos. Por tanto nada de comportamientos fruto de la mera combinación de lo innato y lo adquirido, de sus órdenes; lo Natal remite a la capacidad del agenciamiento territorial de conseguir, desde el nacimiento, dejar de ser ya él mismo (Rimbaud: ‘Je suis un autre’), de su capacidad de auto-transformación por la reconfiguración de su código, por la asimilación de lo exterior.

“En resumen, la noción de comportamiento resulta insuficiente, es demasiado lineal con relación a la de agenciamiento. Lo natal va de lo que pasa en el inter-agenciamiento hasta el centro que se proyecta fuera, recorre los inter-agenciamientos, llega hasta las puertas del Cosmos.”²²¹

²²⁰ *Ibidem*, p. 337.

²²¹ *Ibidem*, p. 337.

Antes de abordar el tema de la máquina abstracta y de los enunciados maquínicos sería conveniente explicitar la cuestión de los estratos y algunas características de los agenciamientos que antes no mencionamos.

3.5. ¿Qué son los estratos?

Clásicamente, para entendernos, los estratos compondrían los espesamientos o articulaciones mayores del Universo (el 'Cuerpo de la Tierra', según los autores):

- estrato físico-químico
- estrato-orgánico
- estrato antropomórfico

Un estrato está compuesto, por un lado, de medios (repeticiones de componentes básicas), códigos (correspondientes a la expresividad básica de los medios 'los medios siempre hablan'), es decir, de medios codificados; y, por otro lado, de sustancias formadas. "Cada estrato, o articulación, se compone de medios codificados, sustancias formadas. Formas y sustancias, códigos y medios no son realmente distintos. Son las componentes abstractas de toda articulación."²²²

No obstante, según los autores, aun cuando forma y sustancia no se distinguen, sí lo hacen el contenido y la expresión. "Entre los dos, entre el contenido y la expresión, no hay correspondencia, ni relación causa efecto, ni relación significado-significante: hay distinción real, presuposición recíproca, y únicamente isomorfía."²²³ Es decir, cada contenido y cada expresión tienen sus correspondientes forma y sustancia. Pero en cada estrato ambos, contenido y expresión, se distinguen de distinto modo.

Por otro lado, "los estratos tienen una gran movilidad. Un estrato siempre es capaz de servir de sustrato a otro, o de repercutir en otro, independientemente de un orden evolutivo. [...] La estratificación es como

²²² *Ibidem*, p. 512.

²²³ *Ibidem*.

la creación del mundo a partir del caos, una creación continuada, renovada.”²²⁴ Los estratos se desbordan continuamente en desestratificaciones y reestratificaciones que generan novedades, que producen de ese modo innovaciones, mezclas (aunque siempre reestratificadas); pero los autores, a pesar de la rigidez que pueda suponer un sistema estratificado, jerarquizado, recomiendan una prudencia extrema²²⁵ a la hora de producir una desestratificación, pues la falta absoluta de estratos, la desestratificación brutal, corre el riesgo de subsumirlo todo de nuevo en el caos, corre el riesgo de ser aberrante o suicida (por ejemplo en los animales: cuando un animal es sacado de su contexto habitual en un período crítico de su desarrollo produce anomalías inconsistentes con las rutinas de su especie, quedando así *marginado* por su incapacidad para adecuarse al grupo). De modo que siempre es necesario un cierto nivel de estratificación. Los estratos son necesarios aunque (y para que) luego se produzcan innovaciones a partir de ciertos grados de desestratificación relativa. Diciéndolo de otra forma, con un ejemplo: las segmentaciones, las clasificaciones, son necesarias aunque sepamos que habrán de ser desbordadas por otros modos de consolidación del conocimiento. Si prescindiésemos de toda clasificación (por muy primitiva que esta fuese) todo el orden conseguido hasta ese momento caería de nuevo en el caos.²²⁶ Es por esta razón por la que los autores recomiendan extremar la prudencia y no hacer en ningún sentido tabla rasa (como en el rizoma: siempre se crece por intercalación). De todos modos, veremos más adelante que existen modos de consolidación, de consistencia genuina, cuyo carácter transversal atraviesa los estratos.

3.6. Dos ejes básicos de los agenciamientos

Retomando el tema de los agenciamientos que fue aplazado más arriba, podemos decir que Deleuze y Guattari trazan en ellos dos ejes básicos sobre los que, veremos más adelante, trabajan las máquinas abstractas.

²²⁴ *Ibídem.*

²²⁵ Evidentemente esta recomendación no se hace ‘al Universo’ sino a cualquier uso más o menos abstracto que las personas hacen de algo equiparable a los estratos (clasificaciones, articulaciones, etc.).

²²⁶ Hablaremos más adelante de la desestratificación o de la desterritorialización absoluta que pueden dar lugar a lo que los autores llaman ‘agujero negro’.

1º eje: expresión y contenido

Habíamos mencionado que los regímenes de signos (cierta capacidad lingüística expresa) sólo se desarrolla en animales superiores y especialmente en el hombre, es decir en aquellos seres que, como vimos también, son los menos codificados porque poseen un territorio.

También hemos hecho mención, recientemente, al hablar de los estratos, a que sí había que distinguir en ellos entre expresión y contenido (y no entre forma y sustancia o medio y código). Pues bien, como los agenciamientos siguen de algún modo muy cerca de los estratos y de sus medios (recordemos que los agenciamientos extraen territorio de los medios), en cierto modo comparten algún aspecto, y uno de los más importantes es esta distinción entre expresión y contenido, que tendrá interés para lo que más adelante hablaremos sobre las máquinas abstractas.

En todo agenciamiento existe una primera división, un primer eje divisorio, en la que aparecen dos facetas:

-Por un lado un agenciamiento de enunciación, que tiene que ver con la expresión del agenciamiento y al que corresponde un sistema semiótico. En este sistema lo importante es 'qué se dice' y por tanto comporta un régimen de signos que hará de la expresividad un modo de enunciación.

-Por otro lado un agenciamiento maquínico, que tiene que ver con el contenido del agenciamiento y al que corresponde una pragmática. En esta pragmática evidentemente lo importante será 'lo que se hace' y por tanto comporta un régimen de acciones y pasiones.

Ambos, enunciado y máquina, aparecen en los agenciamientos que extraen territorio de los medios y de los estratos, pero no pueden hacerlo en estos últimos, porque en éstos "ni las expresiones formaban signos ni los contenidos *pragmata*".²²⁷

Los enunciados, según los autores, darán lugar en los agenciamientos a *transformaciones incorporales*, es decir a efectos reales sobre los cuerpos o contenidos transfigurándolos. En este caso, a diferencia de los estratos sí existe una atribución de lo que se dice sobre lo que se hace.

²²⁷ *Ibídem*, p. 514.

2º eje: territorialidad y desterritorialización

El agenciamiento, en su territorialidad (incluidos su expresión y contenido), está atravesado por líneas de desterritorialización de carácter muy diverso. Esto ya lo vimos cuando describíamos el apartado Apertura o muerte. Según estas líneas los agenciamientos (podríamos decir los ritornelos) se clasifican según gradientes de desterritorialización relativa, reterritorialización, e incluso de desterritorialización absoluta.

“Y según esas líneas el agenciamiento ya no presenta expresión ni contenido distintos, sino únicamente materias no formadas, fuerzas y funciones desestratificadas.”

Como decíamos antes, el territorio siempre parece ser un lugar de paso, una sustantivización relativa, transitoria, de un ámbito que se auto-transformará o que dará lugar a un brote particular de alguna de sus funciones o materias de expresión.

Resumiendo estos dos ejes de los agenciamientos nos dicen los autores:

“Las reglas concretas de agenciamiento actúan, pues, según esos dos ejes: por un lado, ¿cuál es la territorialidad del agenciamiento, cuáles son el régimen de signos y el sistema pragmático? Por otro, ¿cuáles son los máximos de desterritorialización, y las máquinas abstractas que efectúan?”²²⁸

3. 7. Enunciados maquínicos y máquinas abstractas

Habíamos visto que los intra-agenciamientos son de carácter eminentemente territorial y que, no obstante, es propio del territorio ser un lugar de paso. Es inherente al ritornelo generar un territorio que ya desde su formación está desterritorializándose. Habíamos visto también que en el

²²⁸ *Ibidem*, pp. 514, 515.

territorio siempre existe un margen de descodificación que es el que le permite la apertura, la innovación. Pues bien, todo agenciamiento territorial presenta esos márgenes de descodificación que en un momento dado pueden llegar a ser máximos. Cuando se producen esos máximos de descodificación en el agenciamiento se dice que se desencadena una máquina.

“...una máquina es como un conjunto de máximos que se insertan en el agenciamiento en vías de desterritorialización, para trazar en él las variaciones y mutaciones.”²²⁹

Es decir, la máquina se pone en marcha cuando el código del territorio queda rebasado y se conecta con otros territorios mediante *enunciados maquínicos* de manera consistente. Esos enunciados corresponderían a una semiótica que produce efectos reales (no simbólicos) sobre la materia: una pragmática. La máquina abstracta (abstracta, pero nunca en el sentido de trascendente o metafísica) es una máquina, si se nos permite la expresión, ‘letrista’, pero su acción sobreviene sobre la materia, *de facto*. Una descodificación ya es un modo de empezar a ser otro, de no responder a lo que estaba establecido; por tanto, la desterritorialización, la transformación de un agenciamiento territorial en un inter-agenciamiento es una transformación en la novedad, en lo distinto, en la diferencia. Pero esa transformación puede ser de varios tipos, algunos de ellos fructíferos y otros suicidas; unos de apertura y otros de cierre. Veamos.

-Si un agenciamiento sufre el efecto maquínico de un inter-agenciamiento intra-específico, la máquina dará lugar, por ejemplo, a compartir el territorio con otro individuo de la misma especie (ya lo vimos, la pareja o el grupo por ejemplo).

-Si un agenciamiento se abre, por efecto de la máquina, a otra especie (agenciamiento inter-específico) pueden producirse, si los fenómenos de consistencia se cumplen, hibridaciones o metamorfosis expresivas incluso de carácter morfológico.

²²⁹ *Ibídem*, p. 338.

(Siempre será necesario un proceso de consistencia en el que aquello que consiste debe estar predispuesto a consistir desde muy pronto, no es algo que sobrevenga 'mágicamente' ni posteriormente).

-Si un agenciamiento es desbordado de tal modo por la máquina que llega a dar lugar a una descodificación y desterritorialización absolutas, pueden producirse dos resultados: o que el agenciamiento, de manera consistente, se abra al Cosmos y consista con él; o, que el agenciamiento se cierre por inconsistencia y caiga en una especie de agujero negro que lo engulle. (Ya lo vimos, de otro modo, cuando vimos la desestratificación absoluta con el consiguiente peligro de abismarse en el caos).

En cualquier caso, como vemos, la máquina y sus enunciados maquínicos son procesos de innovación que, sin embargo, siempre conllevan un riesgo de abortamiento. Y esa máquina abstracta efectuará la innovación a través de sus enunciados; en cierto modo se correspondería, engazaría, con la conexión con los márgenes de descodificación que se produce en todo territorio. La innovación, por tanto, aunque sea producida a través de enunciados, siempre es real, nunca simbólica.

Una cuestión de suma importancia, de nuevo, es la cuestión de la consistencia. Hemos visto que una falta de consistencia da al traste con las oportunidades de innovación y hace caer en un agujero negro. Vamos a ver cómo consiste, cómo hace consistir, una máquina al mismo tiempo que descodifica y desterritorializa (en relación con aquellos dos ejes que vimos en los agenciamientos).

Habíamos visto tres tipos fundamentales de estratos, como ejemplos de la estratificación del 'Cuerpo de la Tierra', en que se encuentran tanto la materia como la vida en general (incluso nuestro modo, como seres humanos, de contarnos las cosas que nos pasan). Los sistemas estratificados generan una cierta estabilidad de algún modo poco flexible o escasamente abierta a una genuina innovación (aunque ya decíamos que los estratos se mueven no podemos decir que suponen mucho margen de

movilidad). En cualquier caso, seguiríamos estando en un sistema de estratos, de articulaciones, más o menos jerárquicos, de carácter vertical, y más o menos causal, de carácter lineal, horizontal; es decir, un modo de comprender lo que ocurre basado en las jerarquías y en las relaciones causa-efecto. De algún modo la organización tendría que ver con cajas que se encuadran en otras al modo de una clasificación al uso. Sin embargo, la consistencia nada tiene que ver con esa especie de clasificación regulada por sistemas jerárquicamente codificados o causalmente explicados. La consistencia depende, según Deleuze y Guattari, de la puesta en marcha de una máquina que produce 'conjuntos de consistencia' al margen de cualquier normatividad.

"Por el contrario, se hablará de conjuntos de consistencia siempre que nos encontremos, no ante una sucesión regulada de formas sustancias, sino ante consolidados de componentes muy heterogéneas, cortocircuitos de orden o incluso causalidades invertidas, capturas entre materiales y fuerzas de otra naturaleza: como si un *filum maquínico*, una *transversalidad desestratificante* pasase a través de los elementos, los órdenes, las formas y las sustancias, lo molar y lo molecular, para liberar una materia y captar fuerzas."²³⁰

Palabra clave: transversalidad. Será la transversalidad, a la que se da lugar en la máquina abstracta, la que produzca la genuina consistencia incluso – o, mejor, por eso mismo– en las condiciones de máxima descodificación y máxima desterritorialización.

"Lo que hace que se mantengan unidas todas las componentes son las transversales, y la transversal sólo es una componente que carga con el vector especializado de desterritorialización. En efecto, un agenciamiento no se sostiene por juego de las formas encuadrantes o de las

²³⁰ *Ibidem*, p. 340.

causalidades lineales, sino por su componente más desterritorializada, por un máximo de desterritorialización, actual o potencialmente [...].”²³¹

Actos de discernimiento en la materia (ejemplos atómicos: tanto en su comportamiento estadístico como individual en la estructura de una molécula) conllevan una línea de independencia en la que las relaciones entre lo semiótico y lo material, según el punto de vista de los autores, se distancian de las secuencias lineales deterministas, relaciones causa-efecto, o en las jerarquías de rangos matéricos al uso (átomo, moléculas, tejidos, órganos, aparatos, organismos, etc.). Pues bien, estos actos de discernimiento, o de elección, dan lugar a un “nuevo ‘aspecto’ producido por la imbricación de lo semiótico y lo material”²³². Podríamos decir que la transversalidad se constituye en una especie de falta de obediencia de la materia a los usos lineales y jerárquicos establecidos, en una autonomía propia de la materia que la máquina abstracta, y sus enunciados maquínicos, extrae, fortalece o cataliza.

“En ese sentido, se puede oponer la consistencia de los agenciamientos a lo que todavía era estratificación de los medios. Pero una vez más esa oposición sólo es relativa, totalmente relativa. De la misma manera que los medios oscilan entre un estado de estrato y un movimiento de desestratificación, los agenciamientos oscilan entre un cierre territorial que tiende a reestratificarlos, y una abertura

²³¹ *Ibidem*, p. 341. Prolijamente, y no sólo en el capítulo del *Ritornelo* sino en muchos de los capítulos de *Mil Mesetas* (vimos un atisbo de ello en las líneas de segmentariedad del *Rizoma*, por ejemplo), los autores describen lo molar y lo molecular. Esta distinción entre dos aspectos de la materia y de su configuración puede ser entendida de diversos modos según se manejen sus relaciones desde el punto de vista de sistemas organizativos (relaciones causa efecto y jerárquicas) o desde el punto de vista en que las componentes semióticas entran en relación con ellas. No es necesario para esta investigación abundar en este tema pero sí recordar aquello que, de un modo especial, nos dicen al respecto: “A medida que adquieren consistencia, las materias de expresión constituyen semióticas; pero las componentes semióticas son inseparables de componentes materiales, y están especialmente en conexión con niveles moleculares.”

desterritorializante que, por el contrario, los conecta al Cosmos. Por eso no es extraño que la diferencia que nosotros buscábamos no sea tanto entre los agenciamientos y otra cosa como entre los dos límites de todo agenciamiento, es decir, entre el sistema de estratos y el plan de consistencia. Y no hay que olvidar que en el plan de consistencia los estratos se refuerzan y se organizan, y que en los estratos el plan de consistencia actúa y se construye, ambas cosas fragmento a fragmento, golpe a golpe, operación tras operación.”²³³

Como vemos la consistencia se opone a la estratificación, y esta labor ‘cósmica’ que más adelante veremos representada por el artista moderno, corre el peligro de ser abortada por desterritorializaciones brutales. Esto, como vimos, no conduce sino a la ruina. La verdadera consistencia es fruto de pequeños pasos, de pequeñas maniobras (“la gran maniobra en la pequeña maniobra”²³⁴), que darán lugar a un plano de consistencia que ejercerá siempre oposición (y por consiguiente evitará) tanto a la rigidez de los estratos como al desencadenamiento de una línea de abolición y muerte.

3.8. Plan de consistencia y Cuerpo sin Órganos

Oponen los autores Plan de consistencia (Planómeno) al Plan de desarrollo u organizativo (Ecúmeno); veamos. Cuando estudiamos el *Rizoma* y la consistencia en el *Ritornelo* vimos que ésta se produce entre heterogéneos, entre heteróclitos. Cada heterogéneo conlleva ya una cierta predisposición a la conexión con *lo otro*, con la alteridad. En el rizoma la multiplicidad sustantiva consiste gracias a la transversalidad y carece de objetivo, de un *telos* que justifique sus conjunciones. Es decir, se produce la consolidación por la función de la conjunción ‘y’. Pues bien, el plan que renuncia a lo teleológico, que deja entrar el azar, el acontecimiento, para crecer y que, sin embargo, consiste, es el Plan de consistencia.

²³³ *Ibídem.*

²³⁴ *Ibídem*, p. 353.

“El Plan de consistencia o de composición (planómeno) se opone al plan de organización y de desarrollo. La organización y el desarrollo conciernen a forma y sustancia: desarrollo de la forma y, a la vez, formación de sustancia o de sujeto. Pero el plan de consistencia ignora la sustancia y la forma: las haecceidades, que se inscriben en ese plan, son precisamente modos de individuación que no proceden ni por la forma ni por el sujeto. [...] En un segundo sentido, la consistencia reúne concretamente los heterogéneos, los heteróclitos, como tales; asegura la consolidación de los conjuntos difusos, es decir, de las multiplicidades del tipo rizoma. En efecto, procediendo por consolidación, la consistencia actúa necesariamente en el medio, por el medio, y se opone a todo plan de principio o de finalidad. [...] Nunca unificaciones, totalizaciones, sino consistencias o consolidaciones.”²³⁵

A este respecto, merece la pena atisbar (a pesar de la longitud de la cita) la importancia que los autores atribuyen al Plan de consistencia, Planómeno o Plano de inmanencia en su filosofía como constructivismo; nos dicen en *¿Qué es la filosofía?*:

“Los conceptos filosóficos son todos fragmentarios que no ajustan unos con otros, puesto que sus bordes no coinciden. Son más producto de dados lanzados al azar que piezas de un rompecabezas. Y sin embargo resuenan, y la filosofía que los crea presenta siempre un Todo poderoso, no fragmentado, incluso cuando permanece abierto: Uno-Todo ilimitado, Omnitudo, que los incluye a todos en un único y mismo plano. Es una mesa, una planicie, una sección. Es un plano de consistencia o, más exactamente, el plano de

²³⁵ *Ibidem*, p. 516.

inmanencia de los conceptos, el planómeno. Los conceptos y el plano son estrictamente correlativos, pero no por ello deben ser confundidos. El plano de inmanencia no es un concepto, ni el concepto de todos los conceptos. Si se los confundiera, nada impediría a los conceptos formar uno único, o convertirse en universales y perder su singularidad, pero también el plano perdería su apertura. La filosofía es un constructivismo, y el constructivismo tiene dos aspectos complementarios que difieren en sus características: crear conceptos y establecer un plano. Los conceptos son como las olas múltiples que suben y bajan, pero el plano de inmanencia es la ola única que los enrolla y desenrolla.”²³⁶

Todo el capítulo *El plano de inmanencia* en *¿Qué es la filosofía?* es especialmente aleccionador sobre el modo que tienen los autores de entender el pensamiento. Y antes de que se produzca alguna confusión, hay que decir que cuando Deleuze y Guattari advierten contra las totalizaciones lo hacen respecto de los procesos omniabarcantes; es decir, aquello que vimos en el Rizoma que expresaba una dimensión suplementaria $n+1$, un ‘meta-’, en contra de la Multiplicidad genuina que supone este Omnitudo que acabamos de ver y que expresa la singularidad innegociable de los conceptos. Este Omnitudo es la máquina abstracta en la que los conceptos consisten como disposiciones concretas (olas)²³⁷. Pero “resulta esencial no confundir el plano de inmanencia y los conceptos que lo ocupan”.²³⁸ El Plano de inmanencia es el plan de consistencia del pensamiento y tiene, por la constitución de los conceptos, naturaleza fractal (como las olas del mar). Y supone la imagen del pensamiento; pero nunca imagen como representación, pues tiende al movimiento infinito y es, por tanto, irrepresentable. “El pensamiento reivindica ‘sólo’ el movimiento que puede ser llevado al infinito. Lo que el pensamiento reivindica en derecho, lo que

²³⁶ DELEUZE, G., GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía? Op. Cit.*, p. 39.

²³⁷ “El todo no es un conjunto, sino la perpetua travesía de un conjunto a otro, la transformación de un conjunto en otro.” DELEUZE, G., *Conversaciones, Op. Cit.*, p. 92.

²³⁸ *Ibidem*, p. 43.

selecciona, es el movimiento infinito o el movimiento del infinito²³⁹. Él es quien constituye la imagen del pensamiento”.²⁴⁰ Y, para nuestra ayuda, los autores definirán ese movimiento como un vaivén en el que el pensamiento y lo pensado son reversibles, se vuelven uno sobre otro, pues...

“Lo que define el movimiento infinito es un vaivén. El movimiento infinito es doble, y tan sólo hay una leve inclinación de uno a otro. En este sentido se dice que pensar y ser son una misma cosa. O, mejor dicho, el movimiento no es imagen del pensamiento sin ser también materia del ser. [...] Cada movimiento recorre la totalidad del plano efectuando un retorno inmediato sobre sí mismo, plegándose, pero también plegando a otros o dejándose plegar, engendrando retroacciones, conexiones, proliferaciones, en la fractalización de esta infinidad plegada una y otra vez (curvatura variable del plano).”²⁴¹

Algo que ya anunciaba de algún modo Deleuze en *El pliegue*:

“Plegar-desplegar ya no significa simplemente tensar-destensar, contraer-dilatar, sino envolver-desarrollar, involucionar-evolucionar”.²⁴²

Una vez atisbada la importancia que los autores otorgan al Plano de inmanencia como plano de consistencia de la filosofía podemos volver sobre el más general Plan de consistencia. Y no podemos resistirnos a un pasaje de *Mil mesetas* que contiene una de las mejores clarificaciones y ejemplificaciones que hacen los autores al respecto y que se encuentra en

²³⁹ “El plan no es principio de organización sino medio de transporte.” DELEUZE, G y GUATTARI, F., *Mil mesetas*, Op. Cit., p. 271.

²⁴⁰ *Ibídem*, p. 41.

²⁴¹ *Ibídem*, pp. 42, 43.

²⁴² DELEUZE, G., *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Paidós, 1989, p. 17.

un capítulo cuyo título *La geología de la moral (¿por quién se toma la Tierra?)*, ya es suficientemente indicativo de lo que en él se explica.

“Por otro lado, si consideramos el plan de consistencia vemos que está recorrido por las cosas y los signos más heteróclitos: un fragmento semiótico está al lado de una interacción química, un electrón percute un lenguaje, un agujero negro capta un mensaje genético, una cristalización produce una pasión, la avispa y la orquídea atraviesan una letra... Y no es ‘como’, no es ‘como un electrón’ ‘como una interacción’, etc. El plan de consistencia es la abolición de toda metáfora; todo lo que consiste es Real. Son electrones en persona, verdaderos agujeros negros, verdaderos organitos, auténticas secuencias de signos. Lo que ocurre es que están arrancados de sus estratos, desestratificados, descodificados, desterritorializados, y eso es precisamente lo que permite su proximidad y su mutua penetración en el plan de consistencia. Una danza muda. *El plan de consistencia ignora las diferencias de nivel, los grados de tamaño y las distancias, ignora cualquier diferencia entre lo artificial y lo natural. Ignora la distinción entre los contenidos y las expresiones, como también entre las formas y las sustancias formadas*, que sólo existen gracias a los estratos y con relación a ellos.”²⁴³

Al contrario que en un plan de desarrollo u organización en el que todo se relaciona jerárquicamente o causalmente (recordemos los postulados, en *Diferencia y repetición*, que Deleuze atribuye a la imagen que la filosofía clásica siempre ha tenido de sí misma), el Plan de consistencia se distribuye incorporando la irrupción del acontecimiento, del azar, de los conjuntos nómadas y difusos, de los devenires, de los espacios lisos (en esa especie de desobediencia de la materia que ya vimos en la máquina abstracta). Y, a

²⁴³ DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Mil mesetas. Op. Cit.*, p. 74.

pesar de ellos –o, precisamente, por ellos– la consistencia aumenta, porque son ellos los que abren vías de escape de los sistemas estratificados y producen la novedad que éstos tienen limitada. La individuación (haecceidad) ya no tiene que ver con la forma (estructura, etc.) ni con un sujeto que la piense. La individuación ahora no surge de una organización sino de un Cuerpo sin Órganos. Veamos.

Existe un cuerpo que se estabiliza, vive, organizadamente, está estratificado: Organismo (lo vimos: átomos, moléculas, tejidos, órganos, aparatos), pero también existe el Cuerpo sin Órganos (CsO) que consiste e innova por las transversales que lo atraviesan y que rompen las jerarquías y las linealidades. “[...] sólo consiste lo que aumenta el número de conexiones en cada nivel de la división o de la composición [...]”²⁴⁴ Y es un cuerpo que se crea y en el que circulan intensidades puras, o ‘*continuum* de intensidades’ (sin medios, sin estratos, sin...), que necesitan una gran Máquina abstracta para consistir, ya lo hemos visto. Pero hay que decir que el Cuerpo sin Órganos no se opone a los órganos, sino al Organismo: “[...] a la organización orgánica de los órganos”²⁴⁵; organismo que, si se nos permite la licencia, comportaría algo así como uno de esos *-ismos* del arte, de la filosofía o de la política (marxismo, impresionismo, idealismo, surrealismo, etc.) que suelen dar cuenta de, o darse cuenta de, sólo uno de los aspectos del mundo. El organismo, (que reproduce, en cierto modo, un aparato de estado) no soporta la ‘anarquía’ que propone el CsO y por ello se erige en Gran Padre Juez.

No obstante, y a pesar de la necesidad de hacerse un Cuerpo sin Órganos, los autores recomiendan, como en otros casos, prudencia. La máquina abstracta libera de los organismos (de sus estratos y de sus medios) los CsO, pero...

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 517.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 163.

“Hace falta conservar una buena parte del organismo para que cada mañana pueda volver a formarse; también hay que conservar pequeñas provisiones de significancia y de interpretación, incluso para oponerlas a su propio sistema cuando las circunstancias lo exigen, cuando las cosas, las personas, e incluso las situaciones, os fuerzan a ello; y también hay que conservar pequeñas dosis de subjetividad, justo las suficientes para poder responder a la realidad dominante. Mímad los estratos. No se puede alcanzar el CsO, y su plan de consistencia, desestratificando salvajemente.”²⁴⁶

Es decir, deberemos de evitar caer en la marginación, en el agujero negro, en el despotismo del “malinterpretado”, en el malditismo de la víctima incomprendida. Y por eso, para hacernos (fabricarnos) un CsO con ciertas garantías de seguridad, nos proponen el procedimiento a seguir...

“[...] Habría, pues, que hacer lo siguiente: instalarse en un estrato, experimentar las posibilidades que nos ofrece, buscar en él un lugar favorable, los eventuales movimientos de desterritorialización, las posibles líneas de fuga, experimentarlas, asegurar aquí y allá conjunciones de flujo, intentar segmento por segmento *continuuns* de intensidades, tener siempre un pequeño fragmento de una nueva tierra. [...] Conectar, conjugar, continuar: todo un ‘diagrama’ frente a los programas todavía significantes y subjetivos.”²⁴⁷

Todo paso a paso, sin prisas, conjugando pacientemente los posibles devenires; hacerse un CsO sin producir las expectativas desmesuradas y meramente panfletarias del revolucionario pero también sin repintar las jaulas de la ley que los conservadores quisieran siempre brillantes. Existen otros caminos no trillados, hacer su mapa es la tarea del pensamiento y del

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 165.

²⁴⁷ *Ibidem*.

arte. Y, de un modo un poco paradójico, nos proponen los autores, una imagen de ese CsO...

"El CsO es el huevo. Pero el huevo no es regresivo: al contrario, es contemporáneo por excelencia, uno lo arrastra siempre consigo como su propio medio de experimentación, su medio asociado [...] El CsO es deseo, él y gracias a él se desea. No sólo porque es el plan de consistencia o el campo de inmanencia del deseo, sino porque, incluso cuando cae en el vacío de la desestratificación brutal, o bien en la proliferación del estrato canceroso, sigue siendo deseo. El deseo va hasta este extremo: unas veces desear su propio aniquilamiento, otras desear lo que tiene el poder de aniquilar."²⁴⁸

En fin, crearse un CsO-Plan de consistencia-Huevo que es deseo (material) con la prudencia de evitar crearnos -por la caída en una desestratificación absoluta, extrema, precoz- unos dobles cancerosos, suicidas, adictos, fascistas, dementes... "(vigilar hasta en nosotros al fascista, y también al suicida y al demente)."²⁴⁹

3.9. TERCERA VUELTA: RITORNELOS ARTÍSTICOS

Después de repasar el concepto general de ritornelo y los conceptos más importantes asociados a él veremos a continuación las distintas fases del ritornelo que, según los autores, se han producido en las distintas edades artísticas. Pero, como advertimos acerca del ritornelo, estas fases son aspectos del ritornelo y no meramente una cronología ni una sucesión ni un desarrollo. "Esas Tres 'edades', la clásica, la romántica y la moderna (a falta de otro nombre), no hay que interpretarlas como una evolución, ni como estructuras, con cortes significantes. Son agenciamientos, que encierran Máquinas diferentes o relaciones diferentes con la Máquina. En cierto

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 169.

²⁴⁹ *Ibidem*.

sentido, todo lo que atribuimos a una edad ya estaba presente en la precedente.”²⁵⁰

VER ESQUEMA 8 (al final del capítulo)

3.9.1. CLASICISMO/BARROCO o DIFERENCIARSE DEL CAOS (infra-agenciamientos... *Caos*):

según Deleuze y Guattari el clasicismo, del que el barroco apenas se distingue, tratará de enfrentar el Caos primordial. La materia confusa deberá ser organizada, produciendo una relación forma-sustancia (donde la sustancia sería una materia informada), como modo de enfrentar el Caos; por tanto, producir una *creación* por parte de un artista Creador que a semejanza de Dios...

“Afronta así el caos, las fuerzas del caos, las fuerzas de una materia bruta indómita, a las que las formas deben imponerse para crear sustancias, los Códigos, para crear medios. Prodigiosa agilidad. En ese sentido, nunca se ha podido trazar una frontera muy clara entre lo barroco y lo clásico. En el fondo de lo clásico retumba todo el barroco; la tarea del artista clásico es la del propio Dios, organizar el caos, y su único grito es ¡Creación! ¡la Creación! ¡el Árbol de la Creación!”²⁵¹

Y el modo de proceder de este artista, que ve en el árbol su paradigma, no puede ser otro que la binariedad y la organización lineal. Estamos en la primera fase del ritornelo, una rima, una cancioncilla y al fondo el caos. “Una flauta de madera milenaria organiza el caos, pero el caos está allí como la Reina de la noche”.²⁵²
Una sonata frente al caos. Sólo dos existen, y a partir de ahí todo se

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 350.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 342.

²⁵² *Ibidem*.

divide, binariamente: la forma 1, como código de medio, transcodifica con la forma 2. Y, así. Y las sustancias se suceden, jerárquicamente (ya lo vimos). El artista clásico, el gran organizador procede por división y clasificación "(hombre-mujer, ritos masculinos y femeninos, las voces, las familias de instrumentos, todas las binariedades del *Ars Nova*.)"²⁵³: dogmatismo y catolicismo; y, como acabamos de decir, ordena el caos en un mundo: Artista creador, a imagen y semejanza del gran Creador.

3.9.2. ROMANTICISMO o MARCAR UN TERRITORIO (intra-agenciamientos... *Tierra*):

estamos en el segundo aspecto del ritornelo. Ya lo vimos... Algo más allá de la rima o de la cancioncilla se ilumina, se atisba un territorio: "¡la Tierra, el territorio y la Tierra!"²⁵⁴. Para el artista, la conquista, la fundación, de una tierra es ahora su cometido; ahora su figura es la del Héroe. Ya no encara el caos para organizarlo. Ahora, debe fundar una tierra –Tierra-, respondiendo a una llamada de un centro intenso, lo Natal. Y para ello debe afrontar el abismo, el centro de la tierra. Los medios quedaron atrás, ahora hay agenciamiento territorial, un territorio. La cosa, de todos modos, se complica casi inadvertidamente, la rima que enfrenta el caos se ha transformado en melodía y ritmo; personajes rítmicos (tierra), contrapuntos melódicos (territoriales), también lo vimos.

"Como consecuencia, ya no está compuesto de dos partes consonantes que se buscan y se responden, se dirige a un canto más profundo que lo funda, pero también choca con él, lo arrastra, lo hace disonar. El ritornelo está indisolublemente constituido por la canción territorial y el canto de la tierra que se eleva para dominarla. Así, al final del canto de la Tierra, coexisten dos motivos, uno melódico

²⁵³ *Ibídem*.

²⁵⁴ *Ibídem*, p. 343.

que evoca los agenciamientos del pájaro, otro rítmico, profunda respiración de la tierra, eternamente.”²⁵⁵

Entre la tierra y el territorio hay un desfase, una cierta descodificación. La tierra es ‘esencial’; el territorio, su conocimiento. El Héroe remite a la tierra pero siempre anda perdido, ya no habita los medios ordenándolos (como el artista clásico) sino que está extraviado, se siente atraído por la tierra pero rechaza el territorio; su pasión es profunda, su pasión es el fondo. “El *intermezzo* iba a adquirir una importancia cada vez mayor, puesto que utilizaba todos los desfases entre la tierra y el territorio, se intercalaba entre ellos [...]”²⁵⁶. Y el artista, en esta situación de desfase, de ambigüedad, se encuentra en peligro de demencia, de muerte (como en los grandes periplos del héroe), porque las binaridades ya no le sirven, todo ha cambiado. Las formas y códigos se han transformado en “*una gran forma en desarrollo continuo*, reunión de las fuerzas de la tierra que agrupaba en un haz por todas partes”²⁵⁷. Las materias de contenido y lo funcional han devenido expresivos, la expresión de las fuerzas de la tierra; “*la materia en movimiento de una variación continua*”²⁵⁸, un movimiento inasequible y que sin embargo pretende una fundación, incluso la de un estilo. No sirve de nada el dogmatismo, ahora hay que tener fuerzas para criticar (protestantismo), para ser críticos en el destierro que supone no poder tener un código claro. Todo se mueve bajo los pies y, no obstante, se necesita un trozo de tierra donde apoyarlos. Tragedia del héroe fundador de una nación (Alemania: un agenciamiento territorial, o inter-agenciamientos territoriales, y una expresión del mismo), no ya creador de un mundo. Y la dificultad de fundar un territorio en función de unas fuerzas de la Tierra o de las de un pueblo. Héroe de la tierra, mítico; o, héroe del pueblo, histórico.

²⁵⁵ *Ibídem.*

²⁵⁶ *Ibídem*, p. 344.

²⁵⁷ *Ibídem.*

²⁵⁸ *Ibídem.*

3.9.3. EDAD MODERNA o APERTURA O MUERTE (inter-agenciamientos... *Caosmos*):

corresponde al tercer aspecto del ritornelo, el agenciamiento territorial se abre pero no ya a otros agenciamientos territoriales; su apertura es al Cosmos. Ya no Creador (materias-formas); ya no Héroe (desarrollo continuo de la forma y variación continua de la materia); ahora, según los autores, es el tiempo del Artesano Cósmico que habrá de capturar fuerzas del Cosmos desde un material molecularizado (ni funcional ni expresivo). La edad moderna es la edad de la Máquina: las transversales que todo lo atraviesan buscarán la consistencia con el Cosmos. Las jerarquías y linealizaciones quedaron atrás, la expresión del territorio (tierra o pueblo) también; el agenciamiento territorial se abre, se desterritorializa en busca de una conexión cósmica, y la energía será capturada en el cosmos.

“Las materias de expresión son sustituidas por un material de captura. Como consecuencia, las fuerzas a capturar ya no son las de la tierra, que todavía constituyen una gran Forma expresiva, ahora son las de un Cosmos energético, informal e inmaterial. [...] Es el giro posromántico: lo esencial ya no está en las formas y las materias, ni en los temas, sino en las fuerzas, las densidades, las intensidades. [...] Al mismo tiempo que las fuerzas devienen necesariamente cósmicas, el material deviene molecular; una inmensa fuerza actúa en un espacio infinitesimal. El problema ya no es el de un comienzo, ni tampoco el de una fundación-fundamento. Ha devenido un problema de consistencia o de consolidación.”²⁵⁹

Desde lo mínimo operativo hasta lo inmenso, las transversales deshacen todo agenciamiento, la apertura es radical, de extremo a extremo, molecular y cósmico: artesano-cósmico. La gran Máquina se

²⁵⁹ *Ibíd.*, p. 346.

ha puesto en marcha para deshacer los territorios o, mejor, atravesarlos, arrastrar sus contornos hacia el Cosmos. Y consistir. La Máquina abstracta del pensamiento se pone en marcha trazando el Plan de consistencia en un eterno retorno nietzschiano, un movimiento infinito de vaivén del ser a lo pensado y del pensamiento a la materia. Pero ¿cómo consistirlo todo? “Si esa máquina ha de tener un agenciamiento, ese será el sintetizador.”²⁶⁰ En él ven los autores la imagen de un pensamiento (insistimos, no la representación), una “filosofía, no como juicio sintético, sino como sintetizador de pensamientos, para hacer viajar el pensamiento, hacerlo móvil, convertirlo en una fuerza del Cosmos [...]”²⁶¹. Pero, por supuesto, no se sintetizan elementos de la misma especie; al contrario, se sintetizan los heterogéneos, se realizan (como vimos en otros lugares de *Mil Mesetas*) bodas *contra natura*. Y, poniendo mucha atención, con sumo cuidado, se producen conjuntos, consistencias, en las que los elementos sintetizados son discernibles, reconocibles; no se debe caer en la amalgama de cosas indistinguibles (tan frecuente en el arte reciente), no un caos desde luego, ni mero ruido, tampoco una masa estadística. ¡Cuidado!...

“A veces se hace demasiado, se exagera, se opera con un batiburrillo de líneas o de sonidos; en ese caso, en lugar de producir una máquina cósmica, capaz de ‘hacer sonoro’, se cae en una máquina de reproducción, y que acaba por reproducir únicamente un garabateo que borra todas las líneas, una interferencia que borra todos los sonidos. Se pretende abrir la música a todos los acontecimientos, a todas las irrupciones, pero lo que finalmente se reproduce es la interferencia que impide cualquier acontecimiento. Lo único que se consigue es una caja de resonancia que hace agujero negro. Un material demasiado rico es un material que aún está demasiado ‘territorializado’, en las fuentes de ruido, en

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 347.

²⁶¹ *Ibidem*.

la naturaleza de los objetos... (incluso el piano preparado de Cage). En lugar de definir el conjunto difuso *por* las operaciones de consistencia o consolidación que se basan en él, se hace difuso un conjunto.”²⁶²

Para evitar esto que acabamos de ver, los autores recomiendan trabajar con un material que esté máximamente desterritorializado para que de este modo pueda poner en marcha una Máquina abstracta y abrirse a lo cósmico:

“Pues bien, esa condición sólo se cumple por una cierta simplicidad en el material no uniforme: máximo de sobriedad calculada con relación a los heteróclitos o a los parámetros. La sobriedad de los agenciamientos hace posible la riqueza de los efectos de la Máquina. [...] Es evidente que hace falta un sonido muy puro y simple, una emisión o una onda sin armónicas, para que el sonido viaje, y se viaje alrededor del sonido.”²⁶³

La síntesis de heteróclitos, el trabajo maquínico de consistencia se logrará simplificando el material. En cierto modo, nos dicen los autores que un material muy simplificado será el único capaz de componer las transversales que necesitamos. Y que esta elaboración es una cuestión técnica, de pura y simple técnica como la que utilizan los artesanos en sus labores. El Artesano Cósmico hilvana el mundo y lo hace consistir, crea un CsO entre todos los heteróclitos pero paso a paso. No existe el gran gesto redentor o creador del artista que nos libera del sometimiento o que de un plumazo da con *la* fórmula magistral. Los pasos son cortos, de artesano, silenciosos frente a la algarabía de las primeras páginas de los mass-media. Entre las maneras groseras –de trazo grueso– de la destrucción general, la

²⁶² *Ibidem.*

²⁶³ *Ibidem*, p. 348.

tabla rasa y *demagógica* de las revoluciones alocadas (a menudo desestratificaciones brutales y precoces), y las consignas inmovilizadoras y *demagógicas* de los conservadores, el artesano cósmico actúa en silencio (deviene imperceptible, como nos dirán los autores) buscando consolidaciones en cualquier lugar a través de un material que "[...] es una materia molecularizada; está en relación con fuerzas a captar; se define por las operaciones de consistencia que se basan en él"²⁶⁴ y, desde luego, no hará caso de, ni trazará, ningún plan de desarrollo u organización, nada de objetivos.

El artesano [que, 1. No es Creador –no es clásico/barroco- y no tiene la tarea de enfrentar el caos y por tanto no está ya sometido a los medios (formas, sustancias, estratos, infra-agenciamientos) y que 2. No es Héroe –romántico- y no debe remitirse ya al efecto profundo de un territorio (intra-agenciamientos), a una Tierra] es el único capaz de abrirse al Cosmos trabajando desde lo infinitesimal.

Mientras los poderes establecidos: 1. *destruyen* (bombardean al pueblo con un material molecularizado (microconsignas) que se difunde mass-mediáticamente o 2. *conservan* (encierran, cierran, las producciones del (para el) pueblo en museos o conservatorios); el artesano, utiliza la energía atómica, cósmica, para sembrar las oportunidades de un pueblo futuro abierto al cosmos.

"En este sentido, la relación de los artistas con el pueblo ha cambiado mucho: el artista ha dejado de ser lo Uno-Solo replegado en sí mismo, pero también ha dejado de dirigirse al pueblo, de invocar el pueblo como fuerza constituida. Nunca ha tenido tanta necesidad de un pueblo, pero constata al máximo que el pueblo falta, -el pueblo es lo que más falta-. No son los artistas populares o populistas, es Mallarmé el que puede decir que el Libro tiene necesidad del pueblo, y

²⁶⁴ *Ibídem.*

Kafka, que la literatura es el quehacer del pueblo, y Klee, que el pueblo es lo esencial, y *que, sin embargo, falta*. Así pues, el problema del artista es que la despoblación moderna del pueblo desemboque en una tierra abierta, y que esto se lleve a cabo con los medios del arte, o con los medios a los que el arte contribuye. En lugar de que el pueblo y la tierra sean bombardeados desde todas partes en un cosmos que los limita, es necesario que el pueblo y la tierra sean como los vectores de un cosmos que los arrastra; entonces el propio cosmos será arte.”²⁶⁵

No es, pues, una cuestión *meramente* formal sino una cuestión tanto más política cuanto más artística. Las fuerzas del cosmos liberadas por el arte han de sembrar los gérmenes mediante los cuales el pueblo exista, genuinamente. La consistencia y la producción de diferencia (frente a los pequeños y grandes alborotadores, revolucionarios simplificadores, que con sus panfletos no cesan de *reproducir y de reducir* el mundo y frente a los conservadores simplificadores que con sus leyes no cesan de *reproducir y de reducir* el mundo) son las tareas del arte como artesanía cósmica. Los efectos de apertura de la máquina del arte, con sus tres aspectos (los del ritornelo) puestos en comunicación y en marcha, habrán de producir –diferenciando y consistiendo con el cosmos– un pueblo futuro, éste sí, genuino.

“¿Habitar como poeta o como asesino?”²⁶⁶. Asesino es aquel que bombardea el pueblo existente, con poblaciones moleculares que no cesan de cerrar todos los agenciamientos, de precipitarlos en un agujero negro cada vez más amplio y profundo. Poeta, por el contrario, es aquel que lanza poblaciones moleculares con la esperanza de que

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 349.

²⁶⁶ Nota de los autores *Ibidem*, p. 358., (Citado: VIRILIO, *L'insécurité du territoire*, pág. 49).

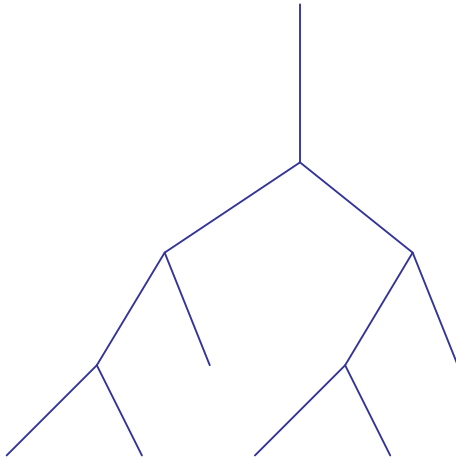
siembren o incluso engendren el pueblo futuro, pasen a un pueblo futuro, abran un cosmos."²⁶⁷

Como poeta o como asesino independientemente de la profesión que uno ejerza o de la disciplina en que uno se ejercite. Hay que hacer *ahora* todo lo que se pueda aun sabiendo que ahora no puede hacerse todo: el pueblo futuro ya está haciéndose; siempre lo estuvo.

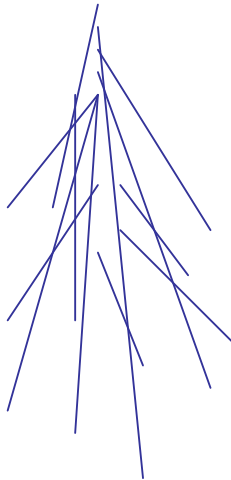
²⁶⁷ *Ibíd.*, p. 349.

ESQUEMAS

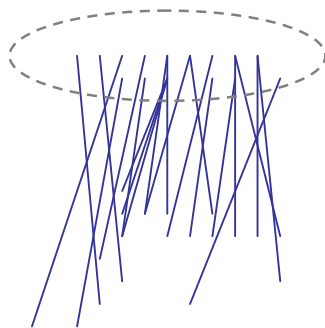
ESQUEMA 0



Árbol o Raíz
dicotómica

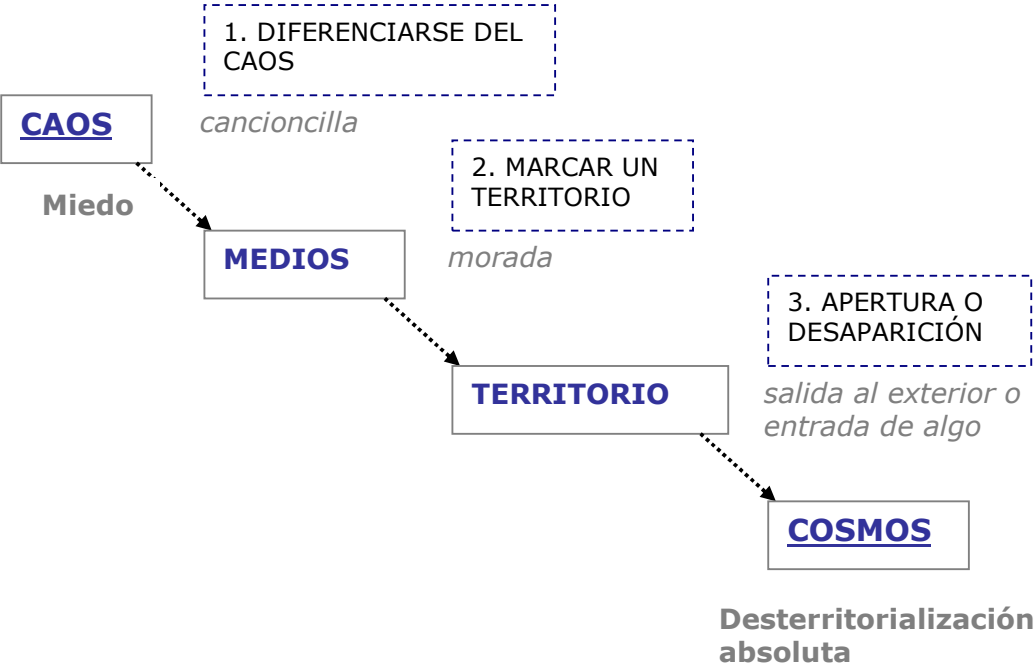


Árbol o Raíz
pivotante



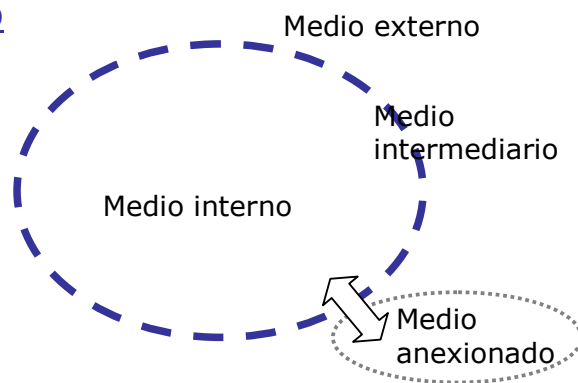
Raíz
fasciculada o
Raicillas

ESQUEMA 1

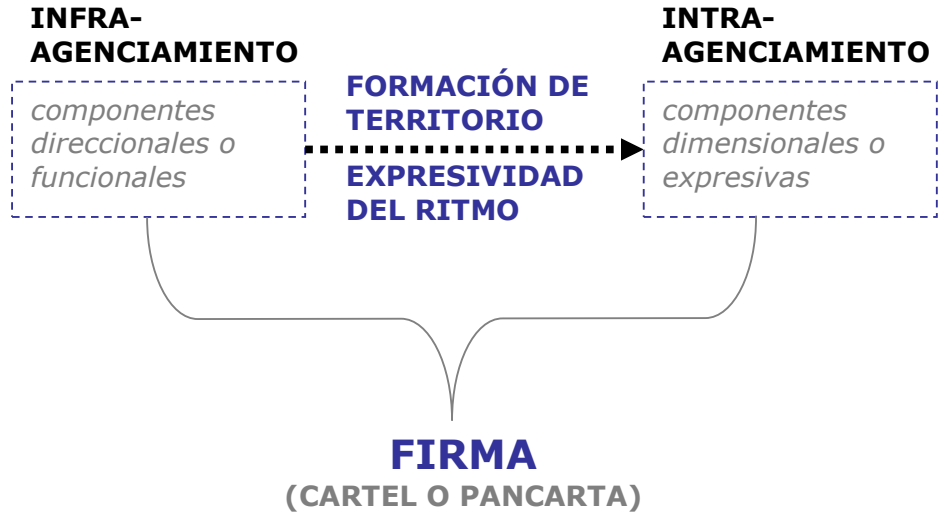


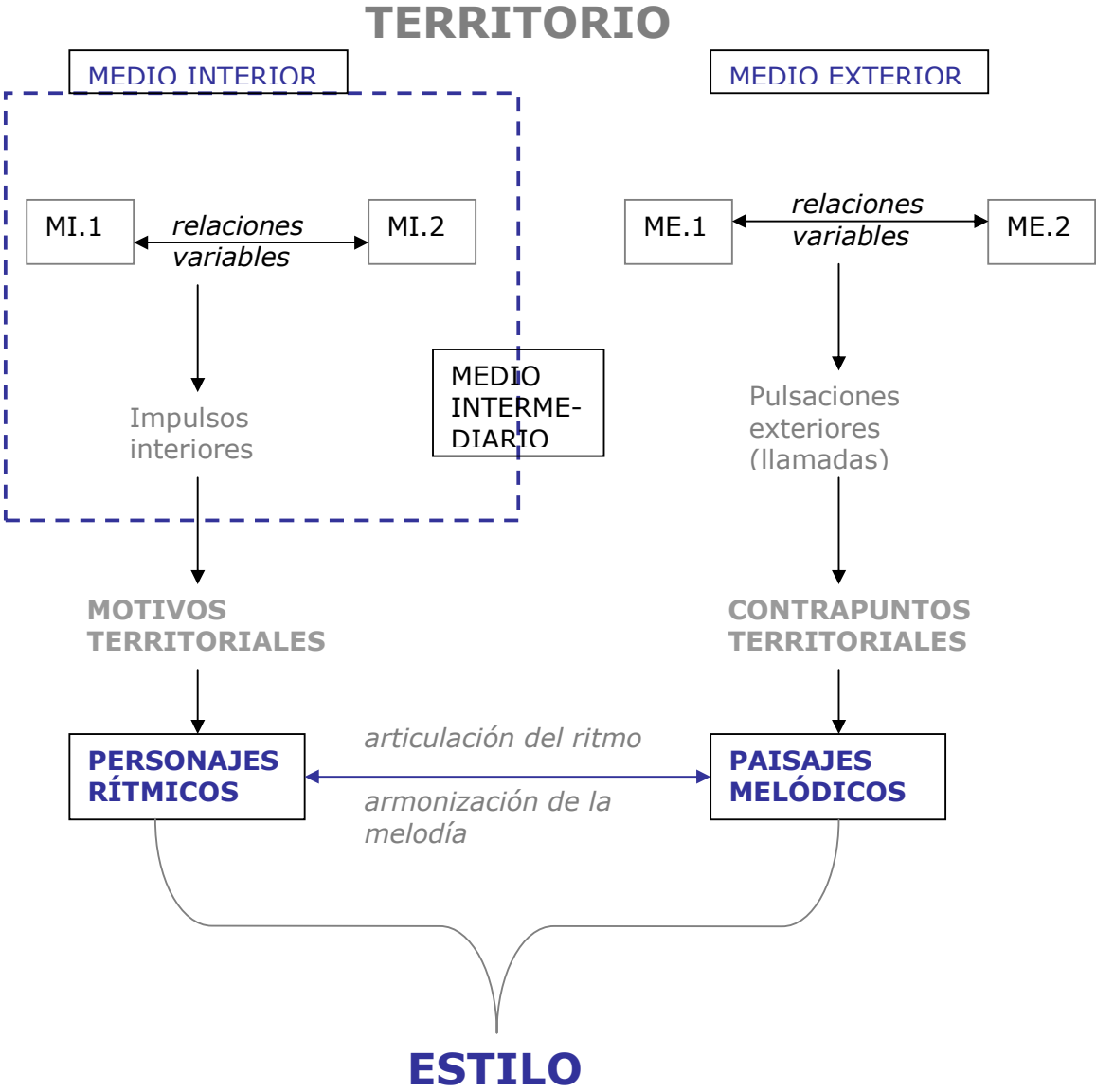
ESQUEMA 2

TERRITORIO

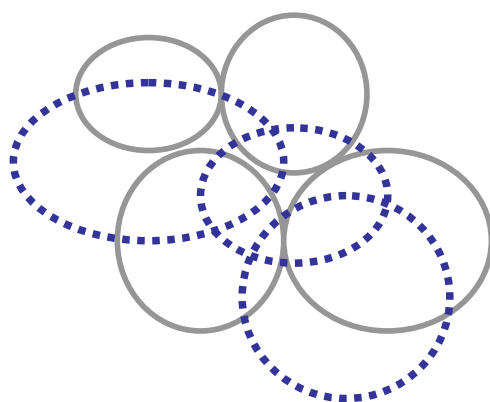


ESQUEMA 3





ESQUEMA 5



SEPARACIÓN
INTRA-ESPECÍFICA



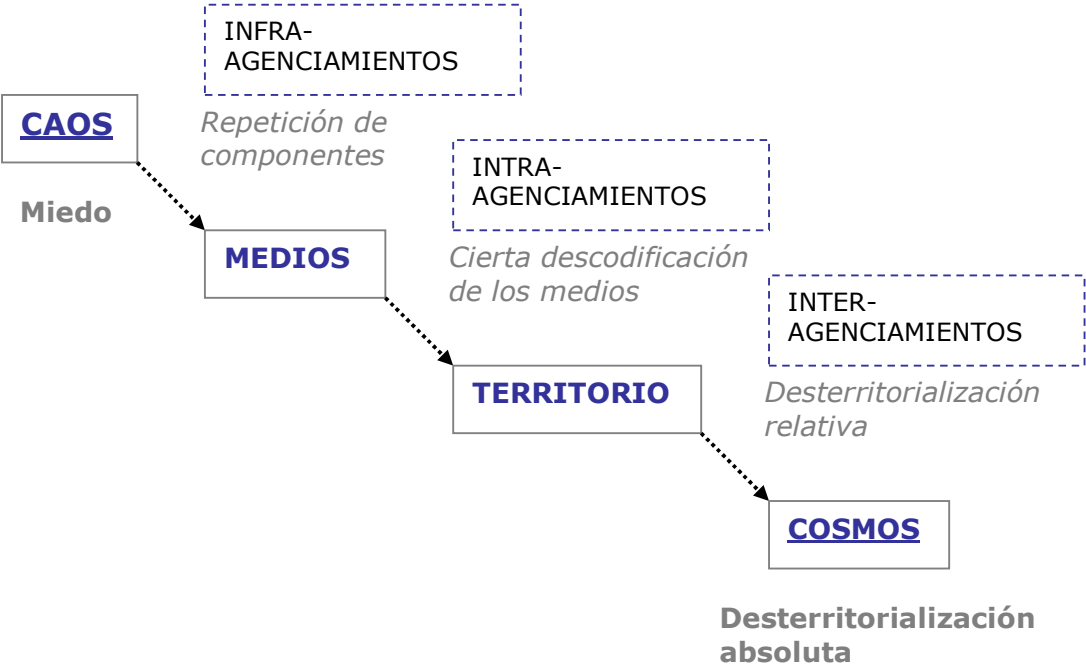
COEXISTENCIA
INTER-ESPECÍFICA



ESQUEMA 6

INFRA-AGENCIAMIENTO	INTRA-AGENCIAMIENTO
Fuerzas del caos	Fuerzas de la tierra
Ritmos funcionales	Devenir expresivo del ritmo: firma y estilo
Fenómenos de transcodificación	Fenómenos de decodificación
Funciones de medio	Funciones territorializadas

ESQUEMA 7



CLASICISMO/BARROCO	ROMANTICISMO	MODERNIDAD
forma/sustancia (materia informada)	agenciamiento: gran forma en desarrollo continuo	materia-fuerzas
-Organización (centralidad y jerarquía) de la materia de contenidos a través de los códigos de las formas -Forma=código de medio -Transcodificación: forma1.....forma2 -La forma se diferencia por distinciones binarias -La sustancia supone un orden de sucesión	materia...expresión forma.....fuerza Gran forma en desarrollo continuo, reunión de fuerzas de la tierra que agrupaba en un haz todas las partes -variación continua de la materia -desarrollo continuo de la forma	materia de captura Material molecularizado.....Fuerzas del Cosmos Energético-Informal- Inmaterial Simplicidad de un material no uniforme Materia:1.molecularizada 2.en relación con las fuerzas a captar 3.se define por las operaciones de consistencia que se basan en él
agenciamiento	territorio	máquina
artista: dios-creador (organizador del caos que mediante la forma/código actúa sobre la materia para dar lugar a la sustancia/medio)	artista: héroe fundador	artista: artesano cósmico
creación	fundación	consolidación
dogmatismo	criticismo	sintetizador
catolicismo	protestantismo	ateísmo?
enfrentamiento al caos	enfrentamiento al abismo	salida al cosmos
ritornelos de medios	-ritornelos de lo nata del territorio -ritornelos populares y folklóricos	ritornelos molecularizados

ESQUEMA 8

CAP. IV.

**RELACIONES TRANSVERSALES ENTRE LOS CONCEPTOS ARTÍSTICOS DE
JUEGO, IRONÍA Y RITORNELO**

1. Condicionalidad del mundo y de lo que decimos de él
2. Azar y Contingencia: nuestros aliados
3. Contra el destino
4. Automovimiento
5. Intermediación: inter-ser
6. Consistencia y disidencia
7. Transformación y creación
8. Pragmática y revolución
9. Conflictos de la producción social del arte
10. Rostros del pensamiento y del arte

²⁶⁸ Título de un capítulo de *Mil Mesetas*.

CAP. IV.

RELACIONES TRANSVERSALES ENTRE LOS CONCEPTOS DE JUEGO, IRONÍA Y RITORNELO

4. 0. Consideraciones previas

Antes de comenzar con este capítulo debemos hacer algunas consideraciones. En primer lugar, que las relaciones que presentamos a continuación no pueden ser de ningún modo simétricas. La asimetría de las trayectorias intelectuales de los cuatro autores, que hemos ido desgranando a lo largo de las páginas precedentes, así como la asimetría de los conceptos aquí presentados, impiden su inclusión en una casilla de cualquier taxonomía al uso (no se encuentran en esas trayectorias las mismas coordenadas intelectuales aunque compartan, momento histórico, ciertos linajes filosóficos y algunas miradas sobre el papel del arte en el mundo). En segundo lugar, la sistematización (al modo de los métodos científicos) que cada autor propone es más bien escasa; podríamos decir que incluso si existe algún tipo de organización más o menos sistemática del pensamiento de estos autores ello es debido más a un deseo de ser entendidos que a una necesidad intrínseca de sus filosofías. Y en tercer lugar, queda explícito en el trabajo de los autores estudiados, su oposición, en diversa medida y modo, a las maneras excesivamente *infiltrantes* que han presentado los métodos de investigación de la ciencia *moderna*, pues de ellos se han extraído (o ellos han exportado) metodologías y conclusiones para los asuntos humanos que no son ya de recibo en las postrimerías del siglo XX e inicios del XXI (por no mencionar los riesgos evidentes que las actitudes científicas han ocasionado). Si algo interesante ha producido el tan traído y llevado debate posmoderno ha consistido en la revisión del movimiento moderno en términos de una crítica exhaustiva a sus imperiosas e imperiales ambiciones epistemológicas.²⁶⁹

²⁶⁹ Podríamos mencionar aquí, además de los que en esta tesis son objeto de estudio, a infinidad de pensadores (filósofos, artistas, sociólogos e incluso científicos) que en la segunda mitad del siglo XX han confirmado las sospechas -sobre los riesgos de las intenciones omniabarcantes que el pensamiento científico y su correlato epistemológico podía comportar para el desarrollo de la vida humana- que algunos de sus antecesores manifestaron bastante tiempo antes.

Más allá de las asimetrías y diferencias “naturales” (y “artificiales”) entre los autores que aquí estudiamos -y especialmente y específicamente entre los tres conceptos que barajamos- es intención de esta tesis encontrar “transversales” que recorran el devenir de esos conceptos (juego-vaivén, ironía-redescripción, rizoma-ritornelo) propuestos por Gadamer, Rorty y la pareja (multitud²⁷⁰) formada por Deleuze y Guattari. Las enumeramos a continuación.

1. Condicionalidad del mundo y de lo que decimos de él
2. Azar y Contingencia: nuestros aliados
3. Contra el destino
4. Automovimiento
5. Intermediación: inter-ser
6. Consistencia y disidencia
7. Transformación y creación
8. Pragmática y revolución
9. Conflictos de la producción social del arte
10. Rostros del pensamiento y del arte

El orden en que estas transversales aparecen en la presente investigación responde más a una necesidad didáctica que a una secuenciación argumentativa. En ningún caso vamos a proponer la linealidad horizontal (causa efecto) o vertical (jerarquización) como formas de comprensión, sino que atenderemos, como los propios autores, a cierta oblicuidad como modo de consolidación de estas relaciones que aquí apuntamos. Y será inevitable, por las mismas características de la transversalidad, que se produzcan redundancias a la hora de hablar de cada una de ellas. De todas maneras, las transversales o diagonales u oblicuas que señalamos pueden asimismo ser atravesadas por otras pues entendemos esta tarea como algo en proceso continuo (al igual que la interpretación, la redescripción y el rizoma-ritornelo) y, por tanto, nunca acabado. Quede claro que la oblicuidad no se propone aquí como una sustitución de la parrilla vertical-horizontal, pues si ese fuese el caso estaríamos produciendo meramente un giro ‘topográfico’ de esa parrilla. La transversalidad o la oblicuidad será

²⁷⁰ Ellos se definen así, como vimos, en *Rizoma*.

entendida como 'otra forma de relación' que irrumpe de manera *anómala* en la cuadrícula al uso, pero no como una forma de relación exclusiva.

Por otra parte, las relaciones que establecemos entre los conceptos estudiados sugieren, aun sin hacerla necesariamente expresa, cierta idea de complejidad, pero ésta, lejos de ser entendida como un modo de evitación de conflictos quisiéramos entenderla como un modo de reconocer aquellos problemas que no pueden ser enfrentados por las simplificaciones al uso (provenzan de la disciplina que provengan). Como nos dice Edgar Morin, "*La complejidad es una palabra problema y no una palabra solución.*" [sic]²⁷¹ Y, puesto que acabamos de citar a Morin, conviene decir que haremos uso/interpretación²⁷² de otros autores, también de modo transversal, para tratar de describir algunas cuestiones que tengan relación con lo aquí propuesto siempre que el caso lo necesite. De todas maneras, y para finalizar esta breve introducción al capítulo, debemos decir que los autores serán usados/interpretados con la misma libertad de elección de armas y busca de fortuna que Rorty nos propone en una de sus páginas y que mencionamos más arriba. No obstante, para no eludir el rigor que toda tesis requiere, procuraremos elegir las armas propias de los autores que aquí estudiamos en busca de una rigurosa fortuna "inventiva" que pueda producir algo "interesante" (por más que este adjetivo sea denostado en según que medios académicos) más que abismarnos en la búsqueda de un riguroso destino epistemológico.

Hemos de finalizar la introducción a este capítulo advirtiéndole al lector que en la propuesta de estas transversales hemos tenido que recurrir, como decíamos en la introducción, no sólo a las fuentes principales que son objeto de este estudio (el capítulo del juego en *Verdad y método I*, el capítulo de la ironía en *Contingencia, ironía y solidaridad* y los capítulos de

²⁷¹ MORIN, E., *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 1995, p. 22.

²⁷² No vamos a entrar aquí en los diferentes usos e interpretaciones entre uso e interpretación que se han suscitado a fines del siglo XX entre Humberto Eco y Richard Rorty. Esto nos sitúa un poco más cerca de Rorty "En nuestra opinión, todo lo que uno hace con cualquier cosa es usarla" (en RORTY, R., "El progreso del pragmatista" en ECO, U., *Interpretación y sobreinterpretación*, Op. Cit., pp. 99, 100.) que de Eco aunque ambas "intenciones" nos parecen eficaces siempre y cuando sus frutos consistan en algo de lo se podría decir que pertenece a la categoría de lo "interesante".

Rizoma y *Ritornelo* en *Mil mesetas*) sino también a otras fuentes de los mismos autores; cada concepto principal (juego, ironía y ritornelo) están distribuidos de una manera u otra por toda la obra de cada uno de estos autores.

4.1. CONDICIONALIDAD DEL MUNDO Y DE LO QUE DECIMOS DE ÉL

Después de una lectura atenta de los textos en los que nos estamos basando para esta investigación, podemos percibir en ellos una asunción del mundo como condición de posibilidad del pensamiento y del arte. La aparición de cada ser humano en el mundo reporta muchas posibilidades pero también un sinnúmero de condiciones, o viceversa.

La hermenéutica de Gadamer nos presenta una verdad que se experimenta y que, por tanto, como ocurría en la *docta ignorantia*, abre nuevas posibilidades desde la aparición de lo que se nos da como nuevo en la experiencia. Esa experimentación quedaba trazada por Heidegger en el recorte que producen tanto la facticidad como la historicidad del ser-en-el-mundo. El ser aparece ahí, y ese 'ahí' es condicional, presenta una serie de condiciones con las que el ser ha de vérselas. La trascendentalidad presentada por la fenomenología primera se encuentra recortada por una inmanencia determinada por lo que las cosas del mundo son y por cómo se han ido sucediendo. Tanto Heidegger como Gadamer van a encontrar el perfecto interlocutor del ser con el mundo en el lenguaje ("el lenguaje es la casa del ser", Heidegger; "el ser que puede ser comprendido es lenguaje", Gadamer). El lenguaje es lo que nos da mundo (un mundo) y además será la única manera de atender a la pregunta que formula qué es el ser. Aquella capacidad doble del ser que vimos en Heidegger –comprender/proyectar– y que se derivan de la incompletad que producen en el ser la facticidad y la historicidad va a desembocar en el lenguaje como modo de comprender el mundo y de proyectarlo, en cierto modo de predecirlo, pues todo proyectar, independientemente de los resultados, es un *pre*-decir.

La tradición, el prejuicio entendido de manera positiva por Gadamer, es la que nos proporciona ese lenguaje (y en el lenguaje se nos da la tradición). Por tanto, para él la condicionalidad genuina, primera, del ser ahí será la

que se nos ofrece con un ahí constituido como tradición que aprendemos a través de un lenguaje que nos habla del mundo y que nos da un mundo. El ser será por tanto un ser condicionado en el ahí que es tradición-lenguaje-mundo. El lenguaje como *Die Mitte*, el *medio en*, medio envolvente, en el que desarrollamos nuestra vida de seres humanos, supone el escenario en el que el hombre 'actuará' (comprenderá y proyectará); el lenguaje, queda así pues, como escenario y guía de la Historia. Y no es posible aligerar ese equipaje de la tradición, pues está presente de modo insoslayable; el carácter móvil del *Dasein* habrá de reconocerla en un camino de experiencia para poder enfrentarla y, llegado el caso, cambiarla. El horizonte limitador del comprender que lenguaje y tradición suponen habrá de fusionarse con otros horizontes en una función de apertura de un ser que quiera proyectar e incrementarse, incrementar su ser: "El concepto de horizonte se hace aquí interesante porque expresa esa panorámica más amplia que debe alcanzar el que comprende. Ganar un horizonte quiere decir siempre aprender a ver más allá de lo cercano y de lo muy cercano, no desatenderlo, sino precisamente verlo mejor integrándolo en un todo más grande y en patrones más correctos."²⁷³ Ésa es la tarea de la hermenéutica que como praxis vital nos encamina a una verdad que se experimenta y que amplía el ser.

El juego vaivén de Gadamer tampoco podrá escapar de la facticidad y la historia (aunque ante el historicismo el autor presenta serias dudas²⁷⁴). Las cosas del mundo que el lenguaje nos ofrece encarnan nuestra realidad (ofrecida en la tradición y cargada de prejuicios) y será esa realidad la que a través de la obra de arte será transformada, como ya vimos, en algo más que ella misma. No existiría esa transformación hacia lo 'verdadero' de no existir algo que hubiese que transformar. Esa realidad, que queremos 'comprender' a la que la obra de arte quiere transformar en cuanto

²⁷³ GADAMER, H.-G., *Verdad y método*, Vol. I., *Op. Cit.*, 375.

²⁷⁴ No duda Gadamer de la historia como condicionalidad del ser pero sí de un cierto historicismo que termina estetizando y, diríamos, encapsulando, las producciones artísticas de una época en el gusto de esa época eliminando con ello el contenido de verdad y el carácter cognitivo que toda obra de arte supone y que por tanto puede atravesar todas las épocas. Nos advierte sobre esta circunstancia y distinción GRONDIN, J., en *Introducción a Gadamer*, *Op. Cit.*, p. 56.

realización de un 'proyectar', es la condición *sine qua non* del ejercicio artístico.

Richard Rorty no anda muy lejos del punto de vista de Gadamer en cuanto a la idea de una condicionalidad necesariamente restrictiva en la que la vida de todo ser humano ha de desenvolverse. El recorrido de este autor, primero analítico y después hermenéutico y pragmatista, se desliza de forma paralela a su nominalismo y su historicismo. Ninguna verdad objetiva existe ahí fuera en el mundo porque éste es indiferente a nuestras descripciones sobre qué es verdadero o falso en él. El mundo sí está ahí fuera, y nos condiciona realmente, pero no nos habla de una manera inequívoca. Lo que creemos saber del mundo es fruto de las diversas maneras de hablar que los humanos han tenido desde que aparecieron en él. Es decir, nuestro modo de ver o aprender el mundo depende de los diferentes lenguajes establecidos en las diversas tradiciones que se han venido produciendo a lo largo de la historia. Por tanto, somos lo que, según la terminología de Rorty, nuestro léxico último dice que somos. Y, por tanto, la filosofía para Rorty, en cuanto pragmática, deberá atender a la transformación de nuestra mente mediante el lenguaje. Esa transformación no puede producirse sin una cierta ironía que nos haga descreer, en un proceso de aculturación, de aquello que nos han dicho que somos y de aquello que nos han dicho que debemos creer y hacer, pues todo eso es el mero fruto de intercambios y luchas entre diversos tipos de léxicos y, por tanto, contingente. El mundo nos condiciona por lo que es (o por lo que sea y no sabemos que sea), pero a partir de ahí somos sobre todo condicionados por las descripciones que heredamos y que nos dicen qué es el mundo y cómo nos condiciona. La ironía es, según Rorty, el modo de reconocer, además del fondo de condicionalidad que el mundo supone, la contingencia de las descripciones de ese mundo, la perentoriedad del lenguaje con el que lo abordamos y la precariedad del yo desde el que operamos. Y, por tanto, la ironía supone el modo a partir del cual podemos describir el mundo en nuestros propios términos, pues no existe verdad incondicional que nos hable de él de manera exacta. Esa apertura de mente que destila ironía o que la ironía destila, en cuanto a capacidad de relativizar nuestros léxicos, supondrá, al menos, algún tipo de merma

suficiente (en aquella imagen de nosotros mismos que la tradición nos ha legado); lo suficiente como para abrir provisionalmente algún espacio a la conversación y a la redescrición (también contingentes). Sólo desde ellas se tendrá la ocasión de producir, al menos, algo innovador e interesante en nuestra manera de mirar y de hablar del mundo del que inexorablemente formamos parte y en el que nacemos absolutamente condicionados; es decir, ampliar un poco nuestro léxico para hacerlo útil más allá de nuestro vecindario cultural.

Tanto Gadamer como Rorty ven en la conversación la posibilidad de que algo acontezca, y ese acontecer, esa entrada de lo nuevo e interesante, será recortado sobre el fondo de facticidad e historicidad, de condicionalidad, que la tradición y su enunciator más genuino, el lenguaje, nos legan. Conversar²⁷⁵ para abrir el mundo a nuevas interpretaciones (Gadamer) o descripciones (Rorty) será el modo de ganar terreno a la condicionalidad de la que somos presos. Antes de ver cómo Deleuze y Guattari se desentienden de la conversación como método (lo veremos en la transversal que denominamos Intermediación) apuntaremos cómo reconocen estos autores la condicionalidad en la que somos arrojados.

Deleuze también hará hincapié en la producción del acontecimiento/sentido como modo de escapar de la rigidez y de la sistematicidad dogmática que la filosofía clásica ha venido fraguando a lo largo de siglos. El sentido común no será para Deleuze otra cosa que la coagulación de aquellos modos de funcionar que el Estado -Imperium o República- se ha estado proporcionando a sí mismo (y a sus súbditos a través de los profesores públicos) de diversos modos y a lo largo de milenios para constituirse en poder. Todo sentido común es sentido de Estado y, en cuanto tal, algo que los ciudadanos no han elegido sino en lo que han sido educados (la condición para ser ciudadano es la de ser educado como tal). Esa facticidad, diríamos intelectual, que constituye la imagen clásica del pensamiento en la que los ciudadanos son adiestrados, y que Deleuze se empeña en derrocar, es quizás la manera de expresar esa condicionalidad de la que estamos

²⁷⁵ Conversar en lugar de investigar nos dice Rorty en numerosas ocasiones. Un 'conversar' que, sin embargo, para Deleuze y Guattari, como veremos más adelante, carece de interés.

hablando, como fondo u horizonte, y de la que habremos de despegarnos, desapearnos. Si Gadamer trata de derribar el absolutismo del método de las ciencias y las fundamentaciones de la epistemología (su excesiva *invasividad*), en aras de conseguir una evasión de la vida de los confines de la jaula de la objetividad científica y Rorty advierte de la imposibilidad radical de ese tipo de fundamentaciones, Deleuze y Guattari advertirán y querrán desembarazarse de una imagen del pensamiento que siempre se tuvo por estática y estable (no en vano es transmitida por los sedentarios) para conseguir ponerlo en movimiento. El nómada, pensador del afuera, alisará el espacio que los sedentarios, profesores públicos, intentan por todos lados estriar, clasificar. Ni la jerarquización ni la causalidad explican nada pero los organizadores del sistema mundo tratan de hacerlo ver así (recordemos la cita que hacían de Paul Virilio: “habitar como poeta o como asesino”) para manejarlo mejor. Desde luego ninguna explicación ha de ser tomada en cuenta por el nómada, ningún trato con alguna verdad a descubrir sino que el nómada apuesta por la creación de sentido/sinsentido/acontecimiento en un movimiento del pensamiento que se pone en marcha sobre una historicidad que según Deleuze es sólo una condición de posibilidad para que algo realmente acontezca. Ya lo hemos visto... “sin la historia, la experimentación permanecería indeterminada, incondicionada, pero la experimentación no es histórica, es filosófica” (o artística añadiríamos nosotros). El rizoma-ritornelo será un modo de producir líneas de fuga que huyan de la condicionalidad que supone toda determinación histórica, todo plan de desarrollo o de organización. La contingencia y el azar serán aliados de un Cuerpo sin órganos que trata de consistir al margen de las clasificaciones y de las jerarquías, de las precondiciones.

El juego con las múltiples interpretaciones (y por tanto, la *apuesta* por el azar), de Gadamer, y la ironía que fomenta las múltiples redescripciones, de Rorty, se relacionan con la Multiplicidad²⁷⁶ sustantiva, invocada por Deleuze,

²⁷⁶ A pesar de que el mismo Rorty duda de la necesidad de llegar a ciertos niveles de abstracción: “Se pueden describir problemas muy abstractos como ‘lo uno y lo múltiple’ y sostener que siempre se discutieron y siempre volverán a discutirse. Pero ningún filósofo trabaja realmente en el vacío de un tal nivel de abstracción” (RORTY, R., *Filosofía y futuro*, Op. Cit., p. 165.), él mismo, en su pragmatismo, no cesa de reivindicar la multiplicidad de

como propuestas para producir modos de huir de la visión unitaria y dogmática de la verdad fundante de la epistemología que viene determinando nuestra manera de contarnos las cosas que nos pasan y como modo de liberarse de la necesidad de un metaléxico, de un $n+1$, de un *Ur*-lenguaje, al que supuestamente serían traducibles todos los lenguajes pero que finalmente no corresponde a nada. Gran escapada²⁷⁷, gran huida, gran fuga (protagonizada por Gadamer, Rorty y Deleuze y Guattari): escapar de la necesidad de la Necesidad, de la condicionalidad del Gran Padre, del rostro fascista del lenguaje (y de su máscara: el léxico último), de la cerrazón del territorio, del Aparato de estado, del platonismo, de la norma y del método, de la interpretación última, del calco que produce fijación y muerte son operaciones que con diversos matices²⁷⁸ podemos encontrar en el juego-vaivén, en la ironía y en el ritornelo: máquina jugadora (interpretadora), máquina irónica (redescriptora), máquina de guerra (alisadora).

Y todo arte no es posible sin ese recortarse sobre la condicionalidad de la tradición y del lenguaje que ha heredado de sus antecesores.²⁷⁹ No existe la hora cero del arte como tampoco de la filosofía. Cualquier aparición de la obra se producirá por en medio, entremedias, de lo que ya nos había sido dado. Redescibirse uno en sus propios términos como dice Rorty supone la necesidad de una intercalación con aquello que pretendía describirnos. No existe pues arte incondicionado, y ninguna hora cero de las vanguardias ni ninguna tabla rasa supondrán un inicio absoluto de nada. Ni el pasado ni el territorio desaparecen en un ejercicio de voluntarismo que siempre resulta vano. El pasado, nuestro pasado, no puede borrarse pero sí puede ser redescrito, reinterpretado, reactualizado y conectado de diversos modos.

descripciones manejadas por el ironista frente a la descripción unitaria y totalitaria del metafísico.

²⁷⁷ Gran escapada que vimos también iniciada por Heidegger, Dewey, Barthes, Lacán, Foucault, Derrida, Wittgenstein e incluso Kuhn.

²⁷⁸ Por ejemplo: Deleuze no quiere saber nada de la interpretación ni Rorty, como acabamos de ver, de las abstracciones extremas.

²⁷⁹ "El pintor no pinta sobre una tela virgen, ni el escritor escribe en una página en blanco, sino que la página o la tela están ya tan cubiertas de tópicos persistentes, preestablecidos, que hay primero que tachar, limpiar, laminar, incluso desmenuzar para hacer que pase una corriente de aire surgida del caos que nos aporte la visión". DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?*, Op. Cit., p. 205.

Tampoco el territorio es incondicional y el artista lo sabe. El territorio forjado por el artista Héroe romántico, en una lucha prometedora pero siempre desgarrada, después de que el artista Creador tratara de ordenar el mundo, no es suficiente. El propio territorio, de no abrirse, se colapsa, sus habitantes entran en cruces endogámicos que terminarán produciendo autoaniquilaciones: todos ahogados en las miserias de su propia idiosincrasia. El territorio ha de abrirse y dejar entrar las fuerzas del cosmos y salir hacia él. Las fronteras, como las membranas, han de ser porosas para dejar entrar y salir. Cualquier territorio cerrado supone una condicionalidad extrema que termina arrugándose sobre sí misma, como una célula deshidratada, plegándose sobre sí misma en lugar de desplegarse hacia el exterior en un flujo y reflujo enriquecedor. Desenvolverse en el mundo supone eso, salir y tratarse con lo otro y, no obstante, sobrevivir. Siempre es un equilibrio inestable. El territorio es a la Tierra como el andamio al edificio, siempre modificable, de quita y pon, en función de nuestras necesidades; puesto sobre la tierra siempre puede ser movido, reconfigurado, seleccionado, incluso desactivado. Y el artista también lo sabe: siempre en fuga o dispuesto a partir, siempre decidido a olvidarse de las condiciones que él mismo no imponga, siempre convocando a un azar que le ayude a salir de los carriles, a *descarriarse*.

4. 2. AZAR Y CONTINGENCIA: NUESTROS ALIADOS

Para Gadamer, en una tarea de interpretación no cabe, al igual que en el juego, otra actitud que la de dejar valer algo contra uno mismo. El juego se manifiesta siempre que los jugadores dejan entrar el azar en el espacio de juego, es decir pierden el control absoluto sobre lo que ocurre; no de otro modo puede producirse el juego (como vimos, verdadero sujeto de la experiencia). Cuando el *Dasein* emprende el camino de experiencia ésta no será tal sin una conciencia de la contingencia y sin un azar que se manifieste en cada recodo del camino. La movilidad del ser que quiere comprender y proyectar ha de abrirse a la experiencia para que algo acontezca. Y, por tanto, no existe método que rija este camino de experiencia; no existe herramienta teórica estable para afrontar las vicisitudes del camino. Repetimos, por su interés, una cita al respecto del propio Gadamer: "Es experimentado en el auténtico sentido de la palabra

aquel que es consciente de toda limitación. Aquel que sabe que no es señor ni del tiempo ni del futuro; pues el hombre experimentado conoce los límites de toda previsión y la inseguridad de todo plan”²⁸⁰. Cada ‘situación’ concreta en la que el intérprete-jugador-artista se encuentre, y a la que haya sido convocado el azar, ha de resultar una experiencia que sobresale sobre el fondo de rutina, prejuicio y tradición. La contingencia de la situación, su perentoriedad, será el lugar de la experiencia genuina, de la innovación, del acontecimiento y, como vimos, del incremento de ser. En la seriedad de la situación en la que ‘el jugador se la juega’ se producirá la enajenación del jugador; en esa interacción el jugador será modificado, ampliado, transformado. No existirá arte sin que el azar haya sido invocado, pues sólo él producirá la sacudida de la que los jugadores saldrán transformados. Es la experiencia del azar, la que produce el juego y la obra de arte, la que transforma la realidad en algo superior a sí misma. Y Gadamer nos abre radicalmente otro sentido de la contingencia, aquél en el que la obra de arte es además fruto de su tiempo y está condicionado por las contingencias que éste soporta: “La obra de arte no puede aislarse sin más de la ‘contingencia’ de las condiciones de acceso bajo las que se muestra, y cuando a pesar de todo se produce este aislamiento, el resultado es una abstracción que reduce el auténtico ser de la obra. Esta pertenece realmente al mundo en el que se representa. Sólo hay verdadero drama cuando se lo representa, y desde luego la música tiene que sonar.”²⁸¹ (No sólo, pues, para Gadamer, la contingencia que forma parte del proceso creativo y del encuentro con el azar sino también la contingencia del momento y de las condiciones en que una obra se muestra).

A diferencia del juego que presenta Gadamer de modo un tanto ambiguo (pues en unos casos las reglas se producen de antemano y entre ellas se desliza el azar y en otros casos parece que no existe más regla que la de un proceso de vaivén donde casi todo podría ocurrir), Deleuze presentará en la *Décima serie, Del juego ideal*, en *Lógica del sentido* un tipo de juego con unas características muy diferentes, especiales, respecto a los juegos

²⁸⁰ GADAMER, H-G., *Verdad y método*, Vol. I., *Op. Cit.*, p. 433.

²⁸¹ *Ibídem*, p. 161.

habituales. Deleuze distingue en primer lugar lo que podríamos llamar 'juegos normales' con una serie de principios: 1) preexistencia de reglas 2) hipótesis de pérdidas y ganancias 3) pluralidad de jugadas cuantitativamente distintas 4) consecuencias de victoria o derrota; y de este tipo 'normal' de juego nos dice que sólo "*retienen el azar en determinados puntos*, y dejan el resto al desarrollo mecánico de las consecuencias o a la destreza como arte de la causalidad. Es pues obligado que, siendo ellos mismos mixtos²⁸², remitan a otro tipo de actividad, el trabajo o la moral, de la que son la caricatura o la contrapartida, pero cuyos elementos integran también en un nuevo orden."²⁸³ Todos sabemos de qué habla el autor, podemos reconocer fácilmente el tipo de juego que nos indica y sus similitudes con otras actividades humanas. En segundo lugar, y por oposición al juego normal, Deleuze presenta los principios de un 'juego ideal': 1) inexistencia de reglas preexistentes, en cada tirada se reinventa el juego con una regla nueva y, por ello, 2) el azar se ramifica y no se divide binariamente en ganancia y pérdida, 3) las jugadas son, por tanto, cualitativamente distintas, y 4) no hay vencedores ni vencidos; "sin responsabilidad, juego de la inocencia y carrera de conjurados en el que la destreza y el azar ya no se distinguen, parece no tener ninguna realidad. Además no divertiría a nadie."²⁸⁴ Y lo plantea como un sinsentido que es el principal atributo precisamente del pensamiento y del arte, la realidad del pensamiento y del arte. "Es cada pensamiento que emite una serie de singularidades. Son todos los pensamientos que se comunican en un Largo pensamiento²⁸⁵, que hace que se correspondan con su desplazamiento todas las formas o figuras de la distribución nómada, insuflando el azar por doquier y ramificando cada pensamiento, reuniendo 'en una vez' el 'cada vez' para 'todas las veces'."²⁸⁶ Y continúa con un párrafo que citamos en la introducción al pensamiento de Gilles Deleuze y que no podemos ahora, comprobando la diferencia de la repetición, dejar de citar: "Porque *afirmar todo el azar, hacer del azar un objeto de afirmación*, sólo el pensamiento

²⁸² Mixtos en el sentido de consentir una parte descontrolada bajo el paraguas de una parte controlada.

²⁸³ DELEUZE, G., *Lógica del sentido*, Op. Cit., p. 78.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ 'Largo pensamiento' nos sugiere aquello que Deleuze denomina Plano de inmanencia de la Filosofía.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 80

puede hacerlo. Y si se intenta jugar a este juego fuera del pensamiento, no ocurre nada, y si se intenta producir otro resultado que no sea la obra de arte, nada se produce. Es pues, el juego reservado al pensamiento y al arte, donde ya no hay sino victorias para los que han sabido jugar, es decir afirmar y ramificar el azar, en lugar de dividirlo para dominarlo, para apostar, para ganar. Este juego que sólo está en el pensamiento, y que no tiene otro resultado sino la obra de arte, es también lo que hace que el pensamiento y el arte sean reales y trastornen la realidad, la moralidad y la economía del mundo.” Un juego ideal al que el pensamiento y el arte tienden y que como enunciados maquínicos se incorporarán a la materia del mundo para modificarla, transformarla. Sin embargo, a pesar de esta idealidad de un juego tal, Deleuze habla de algo que supone una imposibilidad que ha de hacerse posible, realizable: “Si un creador no se encuentra atenazado por un conjunto de imposibilidades, no es un creador. Creador es aquel que se crea sus propias imposibilidades al mismo tiempo que crea lo posible. [...] Hay que darse contra la pared porque sin ese conjunto de imposibilidades no será posible hallar la línea de fuga, la salida que implica la creación, esta potencia de lo falso que constituye la verdad”.²⁸⁷ Lo ideal ya está en lo real, siempre lo estuvo, del mismo modo que la Máquina abstracta ha de recoger el azar y la contingencia del acontecimiento para transformar la realidad sin que ningún sentido (teleológico) marque el camino.

No es que veamos en el tratamiento del juego como pensamiento y obra de arte por parte de Gadamer muchas diferencias respecto al de Deleuze, es más bien que éste lo ha contado de un modo más interesante y, quizás, más preciso.

Para Richard Rorty la contingencia es uno de los conceptos clave. Las versiones que tenemos del mundo son contingentes. Su antiesencialismo radical radicaliza de tal modo a Gadamer que podríamos decir que Rorty deja valer casi todo contra él (con la excepción de aquello que pretenda tener relaciones de íntima vecindad con la verdad suprema de lo que el mundo es; y no es poco: la epistemología, la filosofía analítica, el

²⁸⁷ DELEUZE, G., *Conversaciones*, *Op. Cit.*, p. 213.

positivismo, la metafísica, la religión, etc.). La contingencia de un lenguaje que Rorty ve como fruto de diversos avatares de los lenguajes anteriores no es más que la huella de la contingencia de lo que entendemos por Mundo. No existe representación genuina del mundo porque el lenguaje en que se exprese esta representación es contingente (nos decía que no hay un trozo de lenguaje que se corresponda con un trozo de mundo²⁸⁸). Del mismo modo el yo es contingente y Rorty lo propone a través de las operaciones de autonomización y de desdivinización del yo llevadas a cabo por Nietzsche y Freud respectivamente.²⁸⁹ Y no hace falta ninguna teoría para mantenerse erguido sobre los propios pies: "Lo que el teórico ironista menos desea o necesita es una teoría del ironismo. Su ocupación no es la de proporcionarse a sí mismo y a los demás ironistas un método, una plataforma o una expresión razonada. Sólo hace lo que todos los ironistas: intenta la autonomía. Procura liberarse del imperio de las contingencias heredadas y producir sus propias contingencias; librarse del imperio de un viejo léxico último y modelarse uno que sea enteramente suyo."²⁹⁰ La contingencia es radical para Rorty, no hace ninguna concesión a algún tipo de estofa sustentadora del mundo, ni a algún lenguaje legitimado para hablar de la verdad de las cosas, ni a ningún yo cuya facultad central resida en la razón como mecanismo de entendimiento de lo que ocurre ahí afuera. (En todo caso, la razón es intermediadora). Y por ello nos invita a jugar con una trama de contingencias y medias verdades y mentiras que no esperan ninguna meta-redención. La conjugación de los lenguajes contingentes es la única tarea posible y esta posibilidad está más cercana a la ironía del artista que a la gravedad del filósofo (especialmente el metafísico). Mientras el artista sabe tratarse con su contingencia, el filósofo tradicionalmente ha sido fascinado por el fundamento del lenguaje y del mundo, por la necesidad de encontrar la piedra filosofal de la eternidad y la inmutabilidad. El artista tratará su contingencia como lo que es y hará de ella el medio

²⁸⁸ A excepción de enunciaciones triviales del tipo 'la amapola es roja'.

²⁸⁹ En este sentido afirma Rorty: "La línea de pensamiento común a Blumenberg, Nietzsche, Freud y Davidson sugiere que intentamos llegar al punto en el que ya no veneramos nada, en el que a nada tratamos como una cuasidivinidad, en el que tratamos a todo —nuestro lenguaje, nuestra consciencia, nuestra comunidad— como producto del tiempo y del azar. Alcanzar ese punto sería, en palabras de Freud, 'tratar al azar como digno de determinar nuestro destino'." RORTY, R., *Contingencia, ironía y solidaridad*, Op. Cit., p. 42.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 116.

para describirse en términos innovadores en los que nadie antes lo había hecho;²⁹¹ es decir, el léxico vigente es para un artista una frontera que ha de ampliar si no quiere ser atrapado en un territorio que él no ha marcado²⁹² y para esto ha de aliarse con la contingencia de su yo y con el azar pues sabe que, de algún modo, le proveerán de aquello que aquel léxico previo jamás podría proveerle. Y sabe también que todo territorio desde el que ejerce su contingente *punto de vista*, todo andamio intelectual sobre el que se ha subido para atisbar el mundo, es un mero lugar de paso. Transitar el territorio no es lo mismo que *creérselo*. Una cosa es caminar sobre alguna superficie de seguridad más o menos comprobada o subirse a algún lado para evitar caer en trampas ya conocidas y otra muy distinta ser tragado por una patria cultural o creerse alzado al saber Único de unos dioses que desde el Olimpo controlan el *Uni-verso*, la versión unitaria de la realidad.

La que reactiva Rorty, en algunos libros precedentes pero especialmente desde las páginas de *Contingencia, ironía y solidaridad*, ha sido una batalla librada desde Platón entre artistas y filósofos y, a estas alturas de la historia de las descripciones del mundo y de sus contingencias, sugiere la pregunta que ahora sólo formulamos ¿Es actualmente la filosofía –en los términos clásicos de búsqueda de fundamento y negación de las contingencias- una actividad frívola por espuria e irresponsable, en comparación con las prácticas artísticas que, aliadas con la contingencia, no suscriben más que las innovaciones que sus descripciones pueden hacer para ampliar el mundo

²⁹¹ A este respecto nos dice Rorty respondiendo a una pregunta de Wolfgang Illrich y Helmut Mayer sobre la posibilidad de la extinción de la polémica entre literatura y filosofía: “Los novelistas y poetas amplían nuestro lenguaje usando metáforas o parábolas que después, en algún momento, se convierten en giros establecidos. En este aspecto específico, la filosofía es conservadora y tremendamente sobria, mientras que la poesía es radical y exploradora. Cuando los filósofos declaran: ‘Nosotros tenemos argumentos razonables, los poetas no los tienen’, de hecho están diciendo: ‘Nosotros nos dedicamos a aquello que ya está sobre la mesa’. Los poetas pueden replicar a ello: ‘Sí, pero nosotros, en ocasiones ponemos algo nuevo sobre la mesa’.” (RORTY, R., *Op. Cit.*, p. 165.). Esto, de todos modos, fue visto más arriba cuando estudiamos en Rorty el uso metafórico y literal del lenguaje.

²⁹² Al igual que Deleuze nos propondrá, más abajo, una lucha contra la opinión y el tópico, Rorty nos dice a propósito de una filosofía edificante en contra de una filosofía sistemática: “Su sentido es siempre el mismo –realizar la función social que Dewey llamaba ‘romper la costra de las convenciones’, impidiendo que el hombre se engañe a sí mismo con la idea de que se conoce a sí mismo o que conoce alguna otra cosa, como no sea bajo descripciones opcionales.” RORTY, R., *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, *Op. Cit.*, p. 342.

en lugar de intentar encontrar su esencia? ¿O estamos ante, como formulan algunos, una cuestión de honestidad intelectual?²⁹³

Deleuze nos dice, más allá de la cuestión del puro juego, (del juego 'puro' como en algún momento lo imagina)²⁹⁴, que "no hay más historia que la de la contingencia"²⁹⁵ y que el sentido es por tanto inestable. Todo el rizoma y el ritornelo no cesan de convocar el azar, incluso al caos del que en principio se defienden²⁹⁶, para luchar contra los entes regulativos del organismo, de la organización, de los planes de desarrollo, de los tópicos, de la opinión, de los aparatos de estado y sus sicarios (en el sentido que vimos en Virilio) -los pensadores públicos-. La contingencia de las descripciones que hace la historia de lo que el mundo ha sido viene a ser

²⁹³ Al respecto de las cuestiones éticas de la radical apuesta de Rorty por la contingencia nos dice Gabriel Bello en su introducción a *El giro lingüístico*: "Para el caso de la filosofía lingüística, por 'platónico' quiero significar dos cosas. Una, que los filósofos lingüísticos, cuando creen o dicen estar haciendo metafilosofía con pretensiones de *validez* general, lo que en realidad hacen es una definición normativa o codificación axiológica (metafilosófica) del significado y, por tanto, del valor positivo o negativo de la actividad llamada 'filosofía' y de sus productos; se limitan a construir una norma de uso del término 'filosofía', y un código metódico de su correspondencia práctica. La otra, que, con las generalidades universales ('forma lógica', 'análisis conceptual', 'verdad necesaria', etc.) a que recurren en el mejor estilo platónico, encubren o disfrazan de *necesidad* la radical *contingencia* de su propia apuesta metafilosófica. Y esto es una falsificación sin paliativos, bajo la forma de una *ptitio principii*: dar por sentado lo que, en todo caso, exigiría una demostración a partir de un punto indiscutido. RORTY, R., *El giro lingüístico*, Paidós, Barcelona, 1998, pp. 18, 19.

²⁹⁴ "[...] hay que imaginar otros principios, incluso inaplicables en apariencia, donde el juego se vuelva puro." DELEUZE, G., *Lógica del sentido*, *Op. Cit.*, p. 79

²⁹⁵ Recordemos que algo que nos decía más arriba: "El principio de razón tal y como se presenta en filosofía es un principio de razón contingente, y se formula así: sólo hay buena razón cuando es contingente, y no hay más historia que la de la contingencia". DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?*, *Op. Cit.*, p. 95.

²⁹⁶ Nos dicen los autores al respecto del caos y del tópico como tradición en el capítulo *Del caos al cerebro*: "Diríase que la lucha *contra el caos* no puede darse sin afinidad con el enemigo, porque hay otra lucha que se desarrolla y adquiere mayor importancia, *contra la opinión* que pretendía no obstante protegernos del propio caos. [...] En un texto violentamente poético, Lawrence describe lo que hace la poesía: los hombres incesantemente se fabrican un paraguas que les resguarda, en cuya parte inferior trazan un firmamento y escriben sus convenciones, sus opiniones; pero el poeta, el artista, practica un corte en el paraguas, rasga el propio firmamento, para dar entrada a un poco de caos libre y ventoso y para enmarcar en una luz repentina una visión que surge a través de la rasgadura, primavera de Wordsworth o manzana de Cézanne, silueta de Macbeth o de Acab. Entonces aparece la multitud de imitadores que restaura el paraguas con un paño que vagamente se parece a la visión, y la multitud de glosadores que remiendan la hendidura con opiniones: comunicación. Siempre harán falta otros artistas para hacer otras rasgaduras, llevar a cabo las destrucciones necesarias, quizá cada vez mayores, y volver a dar así a sus antecesores la incomunicable novedad que ya no se sabía ver. Lo que significa que el artista se pelea menos contra el caos (al que llama con todas sus fuerzas, en cierto modo) que contra los 'tópicos' de la opinión). [...] Una obra de caos no es ciertamente mejor que una obra de opinión; pero, si se pelea contra el caos, es para arrebatarle las armas que vuelve contra la opinión, para vencerla mejor con unas armas de eficacia comprobada." DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?*, *Op. Cit.*, pp. 204, 205.

como el imprescindible pero revocable fondo en el que se ha de dibujar la innovación como en un contraluz inverso. La historia, tal y como vimos en Deleuze, se muestra como el fondo antinómico, rutinario, antiexperimental, que hace posible la experimentación como algo absolutamente ajeno a la historia. Sólo la conjunción de contingencias (no otra cosa es el rizoma) ha de terminar con la imagen clásica del pensamiento como árbol genealógico que extiende su poder desde arriba como un manto regio sobre los súbditos en su fórmula de $n+1$, donde 1 es el Rey, el Dios, el Presidente, el Padre, el Conocimiento, la Verdad, el Bien, etc. La 'y' es la conjunción copulativa dispuesta a la promiscuidad del juego²⁹⁷ con las contingencias, mientras que la 'o' es la conjunción disyuntiva que cartesianamente pretende ver el mundo claro y distinto.

Tanto las situaciones de Gadamer, como las contingencias de Rorty y Deleuze-Guattari son aliadas de la producción de sentido antes que de un encuentro con una verdad última (a pesar de las ambivalencias del propio Gadamer) de la que los métodos científicos o analíticos se reclaman deudores. Y la existencia de una contingencia, de una sola, ya estaría poniendo en cuestión todo el pensamiento teleológico del que la filosofía clásica también se hizo deudora. De todos modos, no estamos inventando ni descubriendo nada: tanto la contingencia como el azar siempre formaron parte del fondo de condicionalidad, siempre estuvieron ahí (incluso como fuertes condicionantes), la única diferencia es que ahora nos parecen aliados y antes ni siquiera queríamos reconocer su presencia, y su actividad, en nuestros destinos.

4. 3. CONTRA EL DESTINO

Deleuze y Guattari son muy claros al respecto: nada de plan de desarrollo ni de organización, nada de objetivos, nada de cumplimientos futuros de un designio marcado anteriormente. No. Desde luego ningún descubrimiento del sentido (mucho menos de la verdad) en el fin de los tiempos. El sentido se construye a cada paso y en conjunción con el acontecimiento: el sentido como sinsentido del acontecimiento. Y el crecimiento -de lo que sea, pero

²⁹⁷ Ya vimos que para Deleuze y Guattari los conceptos son más dados lanzados al azar que piezas de un puzzle. *Ibidem*, p. 39.

también de la composición que el ser es- no se produce en los extremos (ni originarios ni teleológicos) sino por el medio, ese medio en el que algo acontece, en el que se produce la experimentación que suponen el arte y el pensamiento. Ningún sometimiento al código, bien al contrario: producir descodificaciones que produzcan lo imposible antes que lo previsible. Desobediencia incluso de la materia a los designios de no se sabe qué potencia trascendente (Dios, Naturaleza, Razón). El movimiento del infinito que supone el pensamiento no designa ningún puerto más allá de las olas revueltas de la inmanencia. Clinamen: causalidad sin destino.

El Cuerpo sin órganos no responde a ningún plan de organización, es, por el contrario, su oponente; lo vimos. El CsO no pretende el cumplimiento de ningún *télos*, ninguna causación lineal ni jerárquica, sino la conexión entre heterogéneos que *consisten* entre sí sin la necesidad de que ninguna instancia superior manifieste su aquiescencia. Si existe alguna inclinación, o clinamen de la causalidad sin destino, ésta podría adjudicarse a la consistencia, al modo o a la tendencia de los heteróclitos a enlazarse, a la insistente tentación de consistirse; pero esto no implica ningún cumplimiento teleológico, ningún objetivo, pues, al mismo tiempo, desde dentro de esas consistencias ya están comenzando a brotar *disidencias* que posteriormente, de otro modo, buscarán de nuevo la consistencia. Disidencias que siempre están dispuestas a consistir y no a arruinarse en el vértigo de algún agujero negro; consistencias que siempre están dispuestas a disidir y no a cerrarse en el colapso de su propio esterilidad.

Vimos que toda la filosofía de Deleuze es un constructivismo en cuanto que supone la construcción permanente de un plano de consistencia, o de inmanencia, y muestra el desinterés más absoluto por el descubrimiento de alguna verdad. El sentido no se descubre ni se extrae de ninguna parte, si hay que sacarlo de algún sitio es de esa idea de que se encuentra escondido en algún lugar; el sentido se construye junto al acontecimiento, cada vez, en cada situación. Y pensar es por tanto un experimentar que no puede someterse a un final que, como una zanahoria delante de un asno, lo llame para que cumpla, para que se cumpla. Lo nuevo y lo interesante son ideas que se contraponen al descubrimiento de la verdad y que no atienden a fin

alguno, sólo a su propia manifestación. Lo decíamos más arriba, tanto el rizoma como el ritornelo son máquinas libertarias que, desengañadas de los mitos de la unidad, la estabilidad y la trascendencia, se ponen en movimiento y ponen en movimiento al pensamiento y al arte mismo en la tarea de producir lo destacable, lo que puede aportar algo y ampliar nuestro modo de contarnos las cosas que nos pasan. Ambos, rizoma y ritornelo, se resuelven en sí mismos, siempre hacia el exterior, en una disposición permanente a la apertura productiva. Multiplicidades que se conectan y se desconectan continuamente en un proceso de apertura y ampliación, no de llegada; máquinas de liberación -frente a la sujeción de los planes de desarrollo- a favor de una consistencia "que actúa necesariamente en el medio, por el medio, y se opone a todo plan de principio o finalidad".²⁹⁸ Ya lo decíamos... diferencia-consistencia-diferencia-consistencia... Movimiento sin *fin*, sinfín.

En Rorty y en Gadamer el juego también es infinito. Desde luego se producen consistencias, consolidaciones, construcciones, solidaridades, pero siempre, también, se están deshaciendo: son contingentes. Jugar con el léxico último, con los diversos léxicos que se nos ofrecen a cada paso que demos fuera del vecindario es lo que propone Rorty. Y este juego ha de ser infinito (como el movimiento del pensamiento que nos proponen Deleuze y Guattari): jamás daremos con un léxico suficientemente profundo y veraz como para que podamos revelar la verdad del mundo (verdad a la que el mundo es indiferente y que por tanto ni a él ni a nosotros interesa) ni suficientemente amplio como para poder ser extendido como un calco sobre él. De modo que, a lo máximo que podremos llegar desde nuestra contingencia será a adaptarnos a lo que se va produciendo en cada momento histórico, sin más. No hay final en el que todos hablemos el mismo lenguaje y que este lenguaje sea el de la verdad de las cosas que en el mundo son. La radicalidad de Rorty a este respecto es también extrema, su ironía ¿despiadada? no deja surgir ninguna ilusión trascendente; si existe alguna utopía será en este mundo inmanente y transitorio y no en un *télos* más allá de nuestras propias vicisitudes y de nuestra temporalidad. Su

²⁹⁸ Ya lo vimos la hablar del plan de consistencia. DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil mesetas*, Op. Cit., p. 516.

pragmatismo se define no sólo por un antifundacionalismo sino también, o lo que puede ser igual, por un antifinalismo.

En Gadamer las cosas no parecen plantearse de otro modo. Antes que Rorty, en *Verdad y método*, plantea el camino de experiencia como algo que no espera cumplimiento más allá de su propia autoobjetividad, la indecisión del futuro es fruto del "curso infinito de las líneas del destino"²⁹⁹ y la obra de arte como juego que se transforma en construcción tiene en sí misma su propio *télos*. Nos decía al respecto: "En todos estos casos se hace referencia a un movimiento de vaivén que no está fijado a ningún objeto en el cual tuviera su final".³⁰⁰ El movimiento de vaivén que se produce en todo juego, y cuyo resultado en el juego del arte es la obra de arte, no atiende, pues, a ninguna finalidad preestablecida; no existe ninguna teleología que nos pueda indicar que el camino seguido en la creación artística sea el correcto ni que haya de darse algún cumplimiento de un objetivo. (Como la naturaleza, que "[...] es siempre un juego renovado, sin objetivo ni intención [...]").³⁰¹ El ser que se la juega no puede estar garantizado por un *télos* que confirma la necesidad de su riesgo para que algo se cumpla de manera ineludible, eso no sería jugar, como nos dice el propio Gadamer, con posibilidades serias.

4. 4. AUTOMOVIMIENTO

La ausencia de una teleología plantea a Gadamer la necesidad de proponer un tipo de movimiento que se presente como ausente de objetivos, un automovimiento. Ese automovimiento lo reconoce Gadamer en el vaivén que se produce en todo juego y que describimos pormenorizadamente en el capítulo correspondiente. "El juego representa claramente una ordenación en la que el movimiento lúdico aparece como por sí mismo. Es parte del juego que este movimiento tenga lugar no sólo sin objetivo ni intención, sino también sin esfuerzo. Es como si marchase solo".³⁰² El juego se renueva a sí mismo en un infinito movimiento de vaivén que Gadamer

²⁹⁹ GADAMER, H-G., *Verdad y método*, Vol. I, Op. Cit., p. 157.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 146.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 148 y, como decíamos, a continuación cita a Schlegel: "Todos los juegos sagrados del arte no son más que imitaciones lejanas del juego infinito del mundo, de la obra de arte que eternamente se está haciendo a sí misma".

³⁰² *Ibidem*, p. 147.

asemeja al estribillo “[...] (por ejemplo el estribillo)”³⁰³ como continuo renovarse del juego. ¿Estribillo? ¿Ritornelo? Deleuze y Guattari nos hablan de un movimiento de vaivén cuando aproximan su idea del Plan de inmanencia (plano de consistencia propio de la filosofía): “Lo que define el movimiento del infinito es un vaivén [...]”³⁰⁴. Extraña y feliz resonancia entre los vaivenes de Gadamer y Deleuze y Guattari y entre el estribillo del primero y el ritornelo de los últimos. Un automovimiento que parece tener relación, la tiene, con el ritmo, también presente en ambos conceptos (juego y ritornelo). El juego y el ritornelo son la repetición de la diferencia (“Es la diferencia la que es rítmica, y no la repetición, que sin embargo la produce”³⁰⁵) en un automovimiento, un vaivén, que producirá la obra de arte y el incremento del ser (y del pensar) en un tensar destensar, contraer y dilatar, envolver que también es un desenrollar, involucionar que no cesa de evolucionar como nos decía Deleuze en *El pliegue*³⁰⁶. Como el mar, como las olas del mar: “[...] todo pliegue procede de un pliegue, *plica explica*.”³⁰⁷: hiperpliegue que no cesa de plegarse y desenvolverse en un movimiento *ad infinitum*: ...diferencia-consistencia-diferencia-... “El movimiento infinito es doble [...] pensar y ser son una misma cosa [...] el movimiento no es imagen del pensamiento sin ser también materia del ser [...] plegándose, pero también plegando a otros o dejándose plegar, engendrando retroacciones, conexiones, proliferaciones, en la fractalización de esta infinidad plegada una y otra vez [...]”³⁰⁸ que eternamente se amplía. Un automovimiento, un vaivén: en el juego que deviene obra de arte que deviene juego que..., en el ser que deviene pensamiento que deviene ser que... en busca de una construcción que busca jugársela de nuevo, en busca de una consistencia que ha de aceptar nuevas disidencias. (Lo veremos más adelante).

Y qué otra cosa supone la ironía sino la capacidad de engendrar también un movimiento continuo entre los diversos léxicos, un ir de aquí para allá, un nomadismo que nos asegure no quedar encerrado en los códigos de una

³⁰³ *Ibidem*, p. 148.

³⁰⁴ DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?*, *Op. Cit.*, p. 42.

³⁰⁵ DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil mesetas*, *Op. Cit.*, p. 320.

³⁰⁶ DELEUZE, G., *El pliegue*, *Op. Cit.*, p. 17.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 20.

³⁰⁸ DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?*, *Op. Cit.*, pp. 42, 43.

tribu que pudo habernos mostrado el mundo de modo erróneo. La contingencia nos pone necesariamente en movimiento; si nada es estable (mucho menos la jerga del vecindario intelectual³⁰⁹) nosotros no podemos permanecer impasibles, habremos de merodear por los rincones de nuestros credos para, en contacto con los credos de otros, aprender a deslegitimar los nuestros, a 'autodeslegitimarnos' como sabedores de un saber que no se deja saber y que se transforma en mero poder, en afán de dominio. Y ese movimiento también es un automovimiento que no ha de repetirse sin producir diferencia, que habrá de recorrer los infinitos caminos, que no han sido aún trazados, entre todas las lenguas que tratan de describir el mundo y lo que somos en él. Un ir y venir de nuestro territorio (un territorio no es algo muy diferente de un léxico) al territorio de otros y practicar la desterritorialización como modo de abrir nuestras mentes, de transformarlas y adaptarlas a los cambios que no paran de sucederse. Descreer y redescibir de una ironía, destruir y construir de un juego vaivén pero también disidir y conectar de un ritornelo; los tres automovimientos reservados a los que quieren habitar como poetas y no como asesinos, que quieren abrir y abrirse (y no cerrar ni cerrarse en las consignas, en las opiniones y tópicos, en la esterilidad de lo comunicativo, en la legitimidad de un saber que es poder... *en lo que sea*) en un incesante movimiento, automovimiento, de ampliación de las interpretaciones, de las conversaciones, de las conexiones, del sentido, del ser...: autonomización frente a los planes rectores: Intermediación continua, pero con matices a veces muy importantes entre los cuatro autores que aquí estudiamos.

4. 5. INTERMEDIACIÓN: INTER-SER

Comencemos revisando una cita que hicimos en el capítulo dedicado a la ironía de Rorty: "Pensar que mantener una conversación es una meta suficiente de la filosofía, ver la sabiduría como si consistiera en la capacidad de mantener una conversación, es considerar a los humanos como generadores de nuevas descripciones más que como seres de quienes se espera que sean capaces de describir con exactitud".³¹⁰ Y, una vez

³⁰⁹ Existe cierta resonancia entre el 'vecindario' del que habla Rorty y el 'horizonte' de Gadamer como limitadores de la comprensión.

³¹⁰ RORTY, R., *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, *Op. Cit.*, p. 341.

descartado el criterio de búsqueda de la verdad ¿no es la conversación uno de los mejores ámbitos para la intermediación? ¿no es eso lo que se espera de ella? ¿no es un medio gracias al cual los heterogéneos al menos se vean las caras y puedan decidirse a relatar sus respectivas visiones del mundo, su vocabularios concluyentes, sus léxicos últimos? ¿incluso para no ponerse de acuerdo sino sólo –como nos decía el mismo Rorty- para producir algo novedoso o interesante? Y no hace falta ningún metaléxico (también lo decía Rorty) ni ningún método (mucho menos el de la ciencia, lo decía Gadamer) que sobrevuele los demás léxicos o las diversas interpretaciones. Al contrario, los heteróclitos como apuntaban Deleuze y Guattari en *Rizoma* son arrastrados en un movimiento transversal que arrastra las dos orillas de un entre-dos, inter-ser, *intermezzo*. Sin embargo, Deleuze y Guattari no querrán saber nada de la conversación, ni de la interpretación (viejas, espurias e inútiles causas); no vamos a profundizar mucho en este tema, pero merece la pena detenernos un momento en este debate. La *doxa*, de la que surge la conversación, no cesa, según ellos, de repetir a los griegos, y Deleuze y Guattari esgrimen duramente contra la idea de comunicación conversacional de Habermas y especialmente y expresamente de la apuesta de Rorty por las tertulias. Nos dicen: “Es la concepción popular y democrática de la filosofía, en la que ésta se propone proporcionar temas de conversación agradables o agresivos para las cenas en casa del señor Rorthy [sic]. Las opiniones rivalizan durante el banquete, ¿no es acaso la eterna Atenas, nuestra manera de seguir siendo griegos? Los tres caracteres que remitían la filosofía a la ciudad griega eran precisamente la sociedad de los amigos, la mesa de la inmanencia y las opiniones que se enfrentan. Cabe objetar que los filósofos griegos jamás dejaron de poner en tela de juicio la *doxa*, y de oponerle una *episteme* como único saber adecuado para la filosofía. Pero se trata de un asunto hartamente embrollado, y como los filósofos sólo son amigos y no sabios, mucho les cuesta abandonar la *doxa*”³¹¹. Debemos recordar aquí, que el Aparato de estado para estos

³¹¹ Esta no es, desde luego, la única diferencia importante entre Deleuze y Guattari y Rorty pero sí una de las más explícitas. DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?*, Op. Cit., p. 147. Y, por supuesto, Deleuze no lo dice gratuitamente, pues en algún pasaje de Rorty podemos leer como papel digno del hermeneuta “[...] el de intermediario socrático entre varios discursos. En su tertulia, por así decirlo, se consigue que los pensadores herméticos abandonen sus prácticas encerradas en sí mismas. En el curso de la conversación se llega a

autores comporta no sólo el Imperium (verdad revelada) sino también la República (verdad consensuada) y que frente a ellos opondrán la Máquina de guerra, o de guerrillas... *otra cosa*. Nos dicen un poco más abajo en *¿Qué es la filosofía?* a propósito de la *doxa* y de la comunicación (esgrimiendo en este caso contra la Teoría de la acción comunicativa de Habermas) y como recordatorio de aquello que para ellos no es filosofía: ni contemplación, ni reflexión, ni comunicación: "La opinión es un pensamiento que se ciñe estrechamente a la forma de la recognición: recognición de una cualidad en la percepción (contemplación), recognición de un grupo en la afección (reflexión), recognición de un rival en la posibilidad de otros grupos y de otras cualidades (comunicación). Otorga a la recognición de lo verdadero una extensión y unos criterios que por naturaleza son los de una 'ortodoxia': será verdad una opinión que coincida con la del grupo al que se pertenece cuando se la dice [...]"³¹² La opinión en su esencia es voluntad de la mayoría, y habla ya en nombre de una mayoría. Incluso el hombre de la 'paradoja' sólo se expresa con tantos guiños, y con tanta estúpida seguridad en sí mismo, porque pretende expresar la opinión secreta de todo el mundo, y ser el portavoz de lo que los demás no se atreven a decir. Y eso que tan sólo es el primer paso del reino de la opinión: ésta triunfa cuando la cualidad escogida deja de ser la condición de constitución de un grupo, y no es más que la imagen o la 'marca' de un grupo constituido que determina él mismo el modelo perceptivo y afectivo, la cualidad y la afección que cada cual tiene que adquirir. Entonces el marketing se presenta como el concepto mismo: 'nosotros, los conceptuadores...'. Estamos en la era de la comunicación, pero toda alma bien nacida huye y se escabulle cada vez que le proponen una discusioncilla, un coloquio, o una mera conversación. En cualquier conversación, siempre está presente en el debate el destino de la filosofía, y muchas discusiones filosóficas como tales no superan la del queso,³¹³ insultos incluidos y enfrentamiento de concepciones del mundo. *La filosofía de la comunicación se agota en la búsqueda de una opinión*

compromisos o se trascienden los desacuerdos entre disciplinas y discursos" RORTY, R., *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Op. Cit., p. 289.

³¹² Y, sin embargo, se produce aquí un acercamiento a Rorty en el sentido que Rorty tiene de la idea de un *nosotros* 'local'.

³¹³ Se refiere a un ejemplo anterior de una conversación banal sobre los diferentes gustos personales respecto a diversos tipos de queso (seguramente algo bastante cotidiano en el autodenominado país del queso y que dio pábulo a algún discurso famoso).

universal liberal como consenso, bajo el que nos topamos de nuevo con las percepciones y afecciones cónicas del capitalista en persona."³¹⁴ Sirva esta larga cita de ejemplo de las asimetrías, en ocasiones colosales, entre los autores que aquí tratamos y como antecedente de la discutida cuestión social en el ámbito del pensamiento y también del arte que veremos en la transversal correspondiente a la Producción social.

No obstante lo anterior y volviendo a la intermediación de una manera más general, ¿qué podemos hacer ante la Multiplicidad sustantiva de heterogéneos, la multiplicidad de léxicos y descripciones y la multiplicidad de interpretaciones si carecemos de un metanivel que los unifique? Intermediar, no otra cosa que intermediar: conectar los espacios entre las diversas individuaciones, entre las cosas. ¿Cómo? Mediante la elaboración de transversales entre *cosas* que ya *deberían* estar dispuestas, desde el principio, a consistir las unas con las otras sin asimilarse unas a otras. Nos lo decían Deleuze y Guattari a propósito del ritornelo y su modo de consistencia, el rizoma: cada elemento que sea intermediado con otro no debe perder su singularidad, pues si esto ocurriese entraríamos en un proceso de homogeneización del que pretendemos huir. Los intervalos, los intercalos son espacios para la intermediación... un poco de aire y sin embargo conexión sin que ningún *espíritu* totalizador venga a reducir las diferencias que existen entre ellas.³¹⁵ (También Rorty habla de conexión recordando la definición de filosofía de Wilfrid Sellars como explicación del modo en que todas las cosas -en el sentido más amplio del término- están conectadas entre sí³¹⁶). No existe intermediación totalizante, vertical, esto sería sólo una farsa (como la multiplicidad sólo aparente de las raíces fasciculadas, de las raicillas sometidas al n+1 de las que nos hablan

³¹⁴ DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?*, Op. Cit., p. 147. Las cursivas son nuestras y las hemos utilizado para insistir, por si no era ya suficientemente obvia, la aversión de Deleuze y Guattari a la formación de un 'nosotros' a través de un consenso comunicativo de carácter universal y liberal que sólo constata una República como Aparato de estado en la que prima el saber consensuado de la mayoría que inadvertidamente obedece a las consignas de dicho aparato sin haber dado a sus componentes individuales ni la oportunidad ni el tiempo de pararse a pensar verdaderamente por su cuenta; por mucho que Habermas y, en otro sentido Rorty, se empeñen en ello.

³¹⁵ Afirma Rorty al respecto: "El teórico ironista desconfía de la metáfora del metafísico de mirada vertical hacia abajo. Coloca en su lugar la metáfora historicista de la mirada retrospectiva hacia el pasado, a lo largo de un eje horizontal". RORTY, R., *Contingencia, ironía y solidaridad*, Op. Cit., p. 115.

³¹⁶ RORTY, R., *Filosofía y futuro*, Op. Cit., p. 68.

Deleuze y Guattari). La intermediación sólo puede ser transversal y debe tratar no sólo de eludir la desdiferenciación de los elementos sino procurar una mayor diferenciación de aquello que se conecta con *lo otro*.

Lo decíamos antes respecto a la condicionalidad: Gadamer propone el lenguaje como *Die Mitte, el medio en*, el médium, a través del que podemos relacionar la mente con la realidad. Ni Rorty ni Deleuze estarán de acuerdo con esta relación puesto que la verdad, la emergencia de la verdad es para ellos algo imposible y ni tan siquiera algo interesante. Para Rorty a lo más que podríamos llegar es a la interlocución entre diversos léxicos que quizás se contaminen con el propósito de ampliarse y producir algo nuevo y mejor adaptado a las nuevas circunstancias, y para Deleuze la cosa consiste en advenirse con el acontecimiento para hacer surgir el sentido del sinsentido y producir innovaciones, cada vez. Por tanto, para ambos, a diferencia de Gadamer, la verdad no ha de encontrarse, ni debe ser buscada. En Gadamer quedan reductos de una cierta coagulación del sentido y de una cierta reducción de la polisemia que tanto en Deleuze como en Rorty han desaparecido. La transformación de la realidad en su verdad, de Gadamer, sobre la que más adelante volveremos, es algo con lo que los otros autores no parecen estar de acuerdo. Si sustituyésemos esa verdad, como en algunos casos hace el propio Gadamer, por el 'sentido' es posible que estas diferencias se disolvieran, pero no parece que Gadamer, a pesar de esto, anduviese en esa senda. Veamos un ejemplo de esto que decimos y que además explica que la cuestión de la mediación es un eje principal en el discurso de Gadamer: "Lo que hemos llamado una construcción lo es en cuanto que se presenta a sí misma como una totalidad de sentido. No es algo que sea en sí y que se encuentre además en una mediación que le es accidental, sino que sólo en la mediación alcanza su verdadero ser."³¹⁷ ; algo que dice Gadamer a propósito de lo que él llama *no-distinción estética* y que opone al aparcadero 'fuera de la verdad' que supone la kantiana distinción estética.³¹⁸ Gadamer apuesta por una verdad no subjetiva (en el

³¹⁷ GADAMER, H-G., *Verdad y método*, Vol. I., Op. Cit., p. 162.

³¹⁸ A este propósito nos dice Gadamer que en la marginación que hace Kant del juicio estético como juicio del gusto "el precio que paga por esta justificación de la crítica en el campo del gusto consiste en que arrebató a éste cualquier significado cognitivo. [...] Por supuesto que al gusto ya no se le puede dar el nombre de una *cognitio sensitiva* cuando se afirma la relación

camino de acabar con la distinción estética de Kant) para lograr su maniobra antiepistemológica, pero continúa hablando de conocimiento, de verdad y de representación en términos clásicos; su transformación del arte en construcción es hacia lo verdadero, su esencia.³¹⁹ (De todos modos la cuestión de la verdad queda planteada más como pregunta que como respuesta, pues descreo de la posibilidad de encontrar una verdad absoluta pero sí cree en la posibilidad de arrancarle algunos jirones a sus vestidos para desvelarla y producir un conocimiento que está por encima del conocimiento objetivo propuesto por el método científico). Un esencialismo del que tanto Deleuze como, sobre todo, Rorty parecen haber prescindido. Aunque algunos quieren encontrar en Deleuze una metafísica del movimiento o en movimiento, una lectura atenta sólo puede conducirnos a la inmanencia, (a lo que aquí y ahora nos encontramos, y no a ninguna trascendencia; lo dice repetidamente, su plano es el plano de inmanencia) y a la antirrepresentación (una apuesta por el mapa como antimodelo frente al calco que sí *representa*). Quizás su modo abstracto de contarnos las cosas hacen de él un blanco fácil para aquellos que lo quieren considerar, aún, un metafísico. De todos modos, la de Deleuze es una posición extraña³²⁰, difícil, que ha contaminado gran parte de los discursos artísticos de la postmodernidad (a veces muy mal entendidos, ésta y aquél), y que ha sido ignorada por muchos filósofos, por ejemplo por los analíticos y especialmente e inopinadamente por Rorty, y vapuleada por los epistemólogos (véase Sokal y sus *Imposturas intelectuales*), vapuleo que, por cierto, también comparte Rorty.

Pero volviendo a Gadamer, algo que sí podemos encontrar fehacientemente en él es una tarea de intermediación de la propia obra de arte -como juego

con el 'sentimiento vital' como su único fundamento. En él no se conoce nada del objeto, pero tampoco tiene lugar una simple reacción subjetiva como la que desencadena el estímulo de lo sensorialmente grato. El gusto es un 'gusto reflexivo'". GADAMER, H.-G., *Verdad y método*, Vol. I., *Op. Cit.*, p. 76, 77.

³¹⁹ De todos modos este esencialismo de Gadamer a menudo se encuentra como contrarrestado por su *construccionismo*. Una cierta ambivalencia: la verdad es creada pero es la verdad y reporta un conocimiento más profundo del mundo.

³²⁰ Nos dice al respecto el profesor Pardo: "Entretanto, debemos disuadir a quien lo intente de toda pretensión de clasificar al propio Deleuze (¿postestructuralismo? ¿neo-nietzschianismo? ¿postmodernidad? ¿empirismo trascendental? ¿pragmática?: su filosofía es, sin duda, crítica." Y a continuación cita al propio Deleuze de *Nietzsche y la filosofía* para aclarar qué significa crítica: [Pero la crítica no consiste en justificar, sino en sentir de otra manera: otra sensibilidad.] PARDO, J. L. *Deleuze: violentar el pensamiento*. Ediciones pedagógicas, Madrid, 2002, p. 20.

que se transforma en construcción- entre los jugadores, y entre éstos y los espectadores, y entre éstos y aquéllos y la obra. El espacio de juego que es cerrado por el espectador (cuarto tabique) es también un espacio de intermediación. En estas interacciones (recordemos, sujeto-objeto), o situaciones *interactivas*, nos decía Gadamer que lo que resulta transformado es el intérprete, el jugador, el espectador. Del mismo modo, Rorty habla de un ironista que ve ampliado su léxico último, su vocabulario concluyente, cuando conversa con otros. El poeta vigoroso y el utopista político de Rorty están dispuestos a dejar valer algo contra ellos y en ese movimiento que también podríamos considerar de vaivén construirán palabras nuevas para una mejor adaptación a lo que el mundo es. A Rorty, como a Dewey (que hablaba de las aserciones garantizadas como mecanismo de adaptación a la azarosa multiplicidad de la realidad y, por tanto, como medio de manipulación de esa realidad) lo que le interesa es la eficacia de nuestras construcciones, una pragmática. Y propone el espíritu lúdico de la ironía para utilizar la razón como instrumento mediador entre los diversos léxicos con el fin de producir una trama de contingencias que convenga particularmente a cada uno de los hombres que juegan ese juego. Es decir, que la razón no se erigiría en facultad suprema sino como intermediadora, como apuntamos antes, de nuestras diversas contingencias para poder mantener *algo* que en sí mismo continuará siendo contingente. Una razón que, si se quiere productiva, habrá de aliarse con la imaginación de los románticos para poder transformar nuestras mentes y adaptarlas a las evoluciones azarosas que se dan en el mundo.

No cabe duda que tanto Rorty como Gadamer se ocupan de la intermediación (no les queda otra posibilidad después de haber trazado sus respectivos caminos), pero si alguno de los autores que estudiamos aquí ha entrado de lleno en esta materia ellos han sido Deleuze y Guattari. Ambos han trazado en *Rizoma* quizás la obra de la intermediación más genuina que hasta ahora haya sido publicada. Si la repetición de lo idéntico no existe y la diferencia se produce por doquier, no podemos encontrarnos más que ante una infinita Multiplicidad. Nada es idéntico, todo es diferente. ¿Qué podríamos hacer para introducir un poco de orden en todo este caos? "Sólo pedimos un poco de orden para protegernos del caos. [...] Incesantemente

extraviamos nuestras ideas. Por este motivo nos empeñamos tanto en agarrarnos a opiniones establecidas”³²¹ Y rescatan del caos un cierto *anticaos* objetivo citando a Kant: “Si el cinabrio fuera ora rojo, ora negro, ora ligero, ora pesado..., mi imaginación no encontraría la ocasión de percibir el pesado cinabrio con la representación del color rojo.” (Kant, *Crítica de la razón pura, Analítica*, “De la síntesis de la reproducción en la imaginación”).³²² que en cierto modo los autores asemejan a una opinión que sin embargo no será suficiente para afrontar el caos.³²³ (Un cierto consenso pero apenas sobre trivialidades a menudo perceptivas, del mismo modo lo vimos en Rorty cuando deslindaba las opiniones triviales de los léxicos y nos recordaba que el mundo no habla un lenguaje, por ejemplo, newtoniano).

No sólo la Multiplicidad está ahí sino que, como ellos mismos nos dicen, hay que producirla, ampliarla; e inmediatamente se proponen, siempre se propusieron, desde el principio, hacerla consistir: rizoma, con sus principios de conexión y heterogeneidad, de multiplicidad, de ruptura asignificante, de calcomanía y cartografía. No otra cosa es el rizoma, una máquina de intermediación, de consistencia que produce o que es inter-ser, *intermezzo*: ‘y’... ‘y’... ‘y’... Y en otro lugar, en el *Ritornelo*, no cesan de hablar de esta intermediación de las transversales, de un *filum maquinico*, que genera consistencia. E insisten en hablar de ello, al hacerlo del artesano cósmico en las edades artísticas, cuando proponen un material extraordinariamente simplificado que logre la síntesis de heteróclitos. Y proponen algunos ejemplos en otro texto: “[...] el uso tan innovador que Godard hace del *plano fijo*. Sucede en cierto modo como en algunos músicos actuales: instauran un plano sonoro fijo que permite que en la música escuchemos *todo*. Y cuando Godard introduce en la pantalla una pizarra y escribe en ella, no lo hace como si fuera un objeto para filmar, sino que convierte a la pizarra y a la escritura en nuevos medios televisivos, como una sustancia

³²¹ DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?*, *Op. Cit.*, p. 202. Algo que nos recuerda aquella *creencia* como ‘hábito de acción’ que propuso Alexander Bain (discípulo de Mill) y que según Rorty retomó Peirce como inicio de su pragmatismo.

³²² *Ibidem*, pp. 202, 203.

³²³ Podemos recordar aquí que para Rorty este tipo de afirmaciones suponen meras trivialidades cuando se las compara con la confrontación entre léxicos últimos (el mundo no habla newtonianamente o aristotélicamente).

de expresión que tuviese su propia corriente, relacionada con otras corrientes que fluyen en la pantalla”.³²⁴ La ‘Y’ de Godard: “Creo que la fuerza de Godard consiste en vivir, pensar y mostrar esta Y de una manera extremadamente nueva, haciéndola funcionar activamente. La Y no es ni uno ni otro, está siempre entre los dos, es la frontera. ‘Los fuertes no son quienes ocupan uno u otro campo, lo potente es la frontera’.”³²⁵ Quizás lo único verdaderamente interesante de transitar sean los límites.

El médium, el ironista, el artesano cósmico son, de distinto modo, tres figuras de la intermediación o, como le gustaría decir a Deleuze y Guattari, tres personajes conceptuales que además de tratarse con la contingencia sobre un fondo de condicionalidad habrán de proponer consistencias, construcciones o solidaridades sin que ninguna finalidad, que por otra parte no han solicitado, les sirva de justificación. Su trabajo en la frontera no es una justificación, es un modo de estar en el mundo de una forma singular, diferente, seguramente conflictiva y probablemente interesante: *otra sensibilidad*.

4. 6. CONSISTENCIA Y DISIDENCIA

Advertíamos sobre la redundancia casi insoslayable que se produciría al plantear éstas que aquí proponemos, a falta de un nombre más creativo, como transversales. Creemos necesario hacer un breve *excursus* sobre esta materia: la redundancia es impropia de los sistemas jerárquicos (árboles genealógicos o lógicos, i.e.) o, según se mire, tiende a infinito en ellos pues no existe otra alternativa que la reproducción insistente de la verticalidad y de las órdenes que ella transmite; y es propia, en diversa medida y modo, de los conglomerados de transversales (rizoma y ritornelo, pero también el cerebro y los medios de comunicación, por ejemplo). Deleuze y Guattari tienen su versión al respecto: “Es preciso que comprendamos en sentido literal esta fórmula de Godard: los niños son presos políticos. El lenguaje es un sistema de órdenes, no un medio de información. La Televisión dice: ‘Ahora, un poco de diversión’... ‘A continuación, noticias’. De hecho, habría

³²⁴ DELEUZE, G., *Conversaciones*, Op. Cit., p. 71.

³²⁵ *Ibídem*, p. 74.

que invertir el esquema de la informática. La informática supone de entrada una información teórica máxima; en el otro polo, sitúa el ruido puro, las interferencias; y, entre ambas, la redundancia, que disminuye la cantidad de información pero permite imponerse al ruido. Sucede más bien lo contrario: en el punto más alto habría que suponer la redundancia como transmisión y repetición de órdenes y mandatos; por debajo estaría la información, el mínimo requerido para la correcta recepción de las órdenes; y, ¿qué habría por debajo de la información? Algo así como el silencio, o más bien el tartamudeo, o el grito, algo que fluye bajo las redundancias y las informaciones, que hace fluir el lenguaje y que, en cualquier caso, puede llegar a oírse.”³²⁶ En las transversales que aquí proponemos no es difícil encontrar algo de ruido, cierta redundancia y esperemos que un poco de información.

Nos decían Deleuze y Guattari de forma un tanto divertida que “Muchas personas tienen un árbol plantado en la cabeza, pero en realidad el cerebro es más una hierba que un árbol.”³²⁷ Y podemos preguntarnos qué sería de nuestro cerebro si no se produjeran redundancias; pero también ¿qué sería de la World Wide Web y de la comunicación en general? ¿y de las colonias de hormigas y abejas? ¿y en las sociedades humanas? En la teoría de la comunicación tradicionalmente se han opuesto ruido y redundancia como extremos (de la confusión y de la simplificación respectivamente), pero ambos disminuyen la información, por exceso (demasiada información produce un cierto nivel de caos) y por defecto (la repetición de mensajes no aspira como bien supieron ver Deleuze y Guattari a la información sino a la transmisión de consignas). En el tema que nos ocupa creemos que ambos son necesarios: nunca viene mal dejar entrar un poco de caos y de azar para evitar abismarnos en el agujero negro del solipsismo o en la rigidez de la marginación y conseguir mayor apertura a lo diferente; y tampoco viene mal a la consistencia una cierta redundancia, siempre y cuando ésta sea entendida como una repetición de la diferencia (y no como una reiteración exacta de los mensajes) que el ruido introduce (balbuceos, tartamudeos,

³²⁶ DELEUZE, G., *Conversaciones*, *Op. Cit.*, p. 67.

³²⁷ DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil mesetas*, *Op. Cit.*, p. 21.

gritos, etc) para no diluirnos en la nada existencial. Ni agujero negro ni nada existencial; para asegurar las fuerzas transversales y lograr un poco más de consistencia en los sistemas no jerárquicos parece inevitable tratarse con algo de ruido y con algo de redundancia. La información parece pertenecer a una especie exquisita que no puede deshacerse de esa pareja de rémoras que le persiguen parasitariamente a todas partes; por tanto, se trata de aprender a manejar a éstas en beneficio de aquélla antes que de cometer la torpeza de ignorarlas. La información 'limpia' no existe, de modo que es mejor ser consciente de eso a la hora de recibir o emitir un mensaje. En ciertos aspectos la fractalidad de la que se reclaman deudores Deleuze y Guattari para trazar el Plano de inmanencia se corresponde con cierta redundancia: de las olas, del mar. Una redundancia no de un mensaje o de una consigna sino de la propia consistencia, redundar en la consistencia, en su delicada y compleja necesidad, pero sin caer en la bruta y simple necesidad de homogeneizar. Los informáticos saben bien de qué hablamos, se trata de que aunque se produzca un corte de información en algún punto de una red el mensaje, que tendría que pasar por ese punto que ha sido cortado, no se pierda porque esté distribuido de diversas maneras en otros nodos de la red (pueda ser recuperado de alguna forma); pero esto no supone que la red sea una materia homogénea. Así pues, aunque se reclame cierta redundancia (con el objetivo de que no se pierda información y no para producir simplificaciones o transmitir consignas), de lo que se trata realmente es de producir consistencia entre elementos diversos, es decir, que aumente la complejidad porque finalmente nada se pierde y todo ha de relacionarse con todo.

Una vez finalizado el excursus acerca de la redundancia, podemos continuar con el asunto principal de la consistencia. Decíamos que la consistencia, en Deleuze y Guattari, era producida por el rizoma que conecta los más diversos elementos en una síntesis de heteróclitos que no se produce *a posteriori* (nunca $n+1$). Los elementos (las componentes, las cosas, etc.), diríamos, presentan siempre algún *lado* conectable y es por esto que desde el principio pueden hacer rizoma -siempre lo están haciendo- aunque continuamente aparezcan generales que pretenden deshacerlo y plantar árboles en todas las cabezas con la clara convicción y la intención precisa de

que la cabeza que quedará más alta será la del jefe militar de más alta graduación: general de generales (u obispo de obispos, o... el metametafísico o el metaepistemólogo o el catedrático metaprofesor público de Deleuze y Guattari o el metapensador, también público, de Rorty). Todos ellos, poseedores de galones o diplomas, sedentarios, dictando órdenes o conferencias (fruto de sus inferencias), apoyados sobre el tronco de un árbol de cuyas ramas no cesan de fabricarse pupitres. Generales de cualquier disciplina y mando que no paran de pensar por los otros, por 'nosotros' y *para* 'nosotros' (sea esto lo que quiera que sea) con el fin de dirigir los designios del resto de seres humanos y adoctrinar para que el mensaje sea siempre lo más invariable posible: en lugar de un poco de orden para afrontar el caos, un Orden.

Sin embargo, también los nómadas no cesan de rehacer el rizoma, por todas partes, ya lo vimos: "Estamos cansados del árbol."³²⁸; "¡No suscitéis un General en vosotros!"³²⁹ El cerebro -del que se ha producido la imagen arquetípica de una especie de Cuartel General que a través de la razón jerárquica organiza todas las estrategias- es, sin embargo, a juicio de Deleuze y Guattari un rizoma, una red de redes, donde la consistencia y las redundancias, también los ruidos, no cesan de desplegarse. "El pensamiento no es arborescente, el cerebro no es una materia enraizada ni ramificada. Las erróneamente llamadas 'dendritas' no aseguran la conexión de las neuronas en un tejido continuo. La discontinuidad de las células, el papel de los axones, el funcionamiento de las sinapsis, la existencia de microfisuras sinápticas, el salto de cada mensaje por encima de esas fisuras, convierten el cerebro en una multiplicidad inmersa en un plan de consistencia o en su glía, todo un sistema aleatorio de probabilidades, *incertain nervous system*."³³⁰ (O algo así, pues si bien se podría decir con Deleuze y Guattari que las funciones superiores del cerebro -especialmente las del pensamiento- actúan de este modo, es decir, se podrían realizar cortes asignificantes porque existe consistencia y ciertos niveles de pseudo-redundancias, también es cierto que existen funciones jerarquizadas -sobre

³²⁸ *Ibidem*, p. 20.

³²⁹ *Ibidem*, p. 29.

³³⁰ *Ibidem*, p. 20.

todo las más vitales- cuyo corte no sólo sería significativo sino que en muchos casos sería muy significativo, una amputación funcional por ejemplo, y en ocasiones letal. En definitiva el pensamiento es un juego rizomático que, sin embargo, no cesa de sustentarse en un sistema jerarquizado, estratificado, y es por esto por lo que los autores siempre solicitarán prudencia para evitar desestratificaciones brutales o mortales).

Cuando hablábamos del Plan de consistencia y del Cuerpo sin Órganos veíamos que el Orden, la Organización, detesta la anarquía que supone la existencia de unos *órdenes* que se deslizan entre las jerarquías más estandarizadas que se han ido generando en el seno de la comunidad humana, y sobre todo en el del pensamiento, desde el inicio de los tiempos. Y vimos cómo ese CsO se oponía no tanto a los órganos como al Organismo. Las individuaciones, *haecceidades*, que conforman los cuerpos sin órganos, (y que no necesitan para componerse una Ley suprema, una *Constitución*, que descienda en forma de cascada con leyes, normas y reglamentos), suponen un peligro para el Orden establecido que genera su poder verticalmente desde no se sabe qué estamento sobrenatural (o consensual). ¿Existen los estratos en la naturaleza y en la sociedad (suponiendo que podamos distinguirlas)?... eso parece, lo vimos, pero de ahí a que esa sea la única imagen que sepamos aprender, aprehender, de ellas, hay un abismo. Nuestra experiencia cotidiana nos lo dice: en el mundo natural y social hay luchas encarnizadas por el poder, fenómenos competitivos, pero también fenómenos simbióticos, y no hay ningún fundamento ni científico, ni ético, ni pragmático para despreciar la imagen de nosotros mismos que nos proporcionan los segundos (los primeros sitúan la motivación en la posibilidad de dar muerte a otros, y los segundos en el reparto de alimentos).

Una vez aclarado que pueden existir consistencias, coexistencias, sin que se necesiten meta-reglas, el problema es cómo se producen esas consolidaciones. Deleuze y Guattari tratan todo el tiempo de explicarlo, y en el capítulo correspondiente hemos hablado suficientemente de ello. Como resumen podemos decir que la consistencia se produce desde el principio porque los componentes o elementos que van a consistir ya estaban

dispuestos, predispuestos, a ello: porque el horizonte de su tradición y los prejuicios que ésta comporta los limita de manera radical y ante la estrechez de sus miras comienzan a dejar valer algo contra ellos, como nos diría Gadamer, para aumentar su mundo; o por que se saben finitos e incompletos (recortados por la facticidad y la historicidad y, por tanto, dispuestos a comprender y a proyectar, como diría Heidegger); o porque se encuentran aleccionados en un léxico insuficiente y por tanto se disponen a conectarlo con otros léxicos y a utilizar la ironía para menoscabarse y al mismo tiempo ampliarse, como nos diría Rorty; o porque como leones enjaulados en una reserva se perciben presos en un territorio cercado (por los tópicos y las opiniones) y entonces alimentan la maquinaria desterritorializante e inician la fuga, como nos dirían Deleuze y Guattari.

Las transversales producen cortocircuitos o atajos que los sistemas jerárquicos tratan todo el tiempo de impedir sin percatarse de que es gracias a esos atajos flexibilizadores que los grandes y rígidos sistemas no se derrumban. Las transversales arrastran por *el medio* aquellos fenómenos o cosas que en principio parecían imposibles y hacen consistir a los heteróclitos sin necesidad de producir una homogeneización. Pero, ¿quiere esto decir que las transversales estabilizan de algún modo a los sistemas jerárquicos, o sea, que son sus cómplices? o ¿quiere esto decir que los grandes sistemas imperiales y republicanos permiten cierto grado de desorden porque saben que esto refuerza su legitimación, es decir, los consolida en su posición? No lo sabemos, pero sí sabemos que existen otros modos de relación transversal que, al menos, impiden el aplastamiento vertical absoluto de los más débiles. ¿Proporcionan las operaciones transversales (caridad, mercado negro o 'mordida') coartadas a las injusticias de rango que se estimulan en los niveles superiores? ¿O se trata de ecosistemas en los que si algo va cambiando todo irá cambiando? En cualquier caso: prudencia. Insisten los autores una y otra vez: ni se puede desestructurar (desestratificar, desterritorializar) brutalmente ni se puede consentir el aplastamiento. La heterodoxia de cruzar niveles sin pedir permiso puede hacernos caer en un agujero negro revolucionario que no reporte más que ruina; la ortodoxia conservadora de la necesaria

aceptación del aplastamiento de los más débiles por los más fuertes ³³¹ mutila no sólo las posibilidades vitales básicas de éstos sino además la capacidad de pensar y vivir *de otro modo* de los que aceptan esa ortodoxia. En ambos casos, si no se establecen conexiones de apertura con lo que nos parezca oportunamente conectable, y producimos así algo de consistencia, el resultado es terrible. Prudencia es por tanto generar consistencia. Lo decíamos más arriba en una cita del profesor José Luis Pardo que ahora nos vuelve a ayudar, se trata de una filosofía crítica la de Deleuze: "Pero la crítica no consiste en justificar, sino en sentir de otra manera: otra sensibilidad."³³² Nada de alocados revoltijos ni collages³³³ sin ton ni son. Un poco de orden sin Orden ¿es posible? Seguramente no, pero se trataba de eso, de pensar lo imposible con Foucault, con Derrida, con Deleuze y con algunos otros. Prudencia y consistencia son hermanas gemelas de las que ni el pensamiento ni el arte han de desembarazarse, al contrario, han de embarazarse de ellas y parirlas en cada paso junto a las audaces transversales que hacen rizoma. Diferencia y consistencia, innovación y prudencia. ¿Un reformismo manoseado como el que apuntaba Rorty cuando hablaba de Dewey frente a los revolucionarios de su tiempo? Rorty lo explicaba bien, distinguiendo si hay algo nuevo y razonablemente consistente que ofrecer o si se trata, por el contrario, de no poder evitar la sensación de disgusto y la necesidad de manifestar la protesta ante la lamentable situación de enormes cantidades de personas que sufren en el mundo pero sin proponer nada realmente eficaz a cambio. La ironía supone una desvinculación del propio léxico de modo que se pueda conectar con otros léxicos. Ampliamos nuestro léxico, que siempre será contingente, a base de conectarlo con otros y consistirlo con ellos y el fruto de este esfuerzo de apertura será una solidaridad como fuerza de intermediación y

³³¹ Al hombre como lobo para el hombre, el lobo solitario que ha de arrollar a sus semejantes para sobrevivir oponen Deleuze y Guattari la imagen del lobo múltiple que actúa en manada y que en sí mismo es manada. En "Uno sólo o varios lobos" capítulo de *Mil Mesetas*, *Op. Cit.*, pp. 33-45.

³³² PARDO, J. L. *Deleuze: violentar el pensamiento*. *Op. Cit.*, p. 20.

³³³ A pesar de todo Deleuze y Guattari no cesan de invocar, creemos que erróneamente el collage. "Nos parece que la historia de la filosofía debe representar un papel bastante análogo al de un collage en pintura." En este caso se refiere a tratar de evitar las ideas de jerarquización y causación que la Historia de la filosofía ha venido manteniendo, pero no es infrecuente el uso de estos autores de 'metáforas' parecidas a la del collage como la del patchwork. Nosotros creemos que esto no evita nada, el efecto collage o patchwork no supone una articulación de elementos distintos, de heteróclitos, sino una mera yuxtaposición. No nos parece una imagen acertada.

no como fundamento trascendente. La solidaridad de Rorty está muy cerca de la consistencia de Deleuze y Guattari: es la ironía la que puede generar solidaridad, es la diferencia la que puede generar consistencia, o... es la consistencia fruto de la ironía, es la solidaridad fruto de la diferencia. Ser solidario con otros (distintos) es algo muy diferente de 'soldarse' con otros (iguales).

Como vemos, la cuestión de la consistencia no es ajena a las cuestiones políticas (como en la mayoría de las transversales que hasta ahora hemos propuesto en esta investigación aunque no hayamos abundado en este aspecto en cada una de ellas). No son, sin embargo, tan explícitas estas cuestiones en Gadamer -como lo son de manera muy evidente en Rorty y un poco menos en Deleuze y Guattari- pero su propuesta de lo que podríamos llamar endoconsistencia o autoconsistencia es inestimable; no obstante, parece de mejor provecho aplazar esta cuestión para cuando veamos, inmediatamente después de ésta, la transversal de la Transformación. Pero, a pesar de este aplazamiento, sí que debemos apuntar el trasunto de la transformación del juego en construcción, pues esta construcción es, desde luego, un modo de consistencia. Algo que en principio es inestable, un vaivén, un juego, dará paso, por medio de una transformación (que es la que el arte produce), a una construcción (la obra de arte), es decir a algo consistente, a un bloque de materia trabajada que se autosostiene, que autoconsiste.

Las tres filosofías de las que se extraen los conceptos de juego-vaivén que se transforma en construcción, contingencia-ironía que produce solidaridad y ritornelo-rizoma que producen consistencia sugieren la idea de filosofía como constructivismo; Deleuze y Guattari lo dicen explícitamente, Rorty habla de una filosofía edificante frente a una filosofía sistemática y Gadamer pretende una filosofía de la acción, práctica, que construye. Una actitud práctica que también, y desde luego, es manifestada explícitamente por Rorty en su neopragmatismo y que en el caso de Deleuze y Guattari supone uno de los ejes de su filosofía, pues es a través de una pragmática, de una máquina transformadora, cómo los enunciados se incorporan a la materia y transforman el mundo.

Algo que nos parece ineludible antes de dar paso a la siguiente transversal es volver a insistir en la importancia que tiene, para los autores que aquí estudiamos, proceder de manera pausada; cualquier aceleración desmesurada en la búsqueda de la consistencia se podría constituir en totalitaria, una mera unificación de trazo grueso, un brochazo, o una orden desde el puesto de mando, un 'uni-forme'. Es decir, todas las maniobras propuestas para la consistencia, la construcción y la solidaridad, no serán fruto de la urgencia sino de la medida y del trazo fino: operaciones paso a paso, consistencias fragmento a fragmento, redescrpciones de lo nuevo contra lo viejo, y aperturas del léxico, poco a poco, sin caer en un patético snobismo, generando desterritorializaciones relativas en lugar de tristes situaciones irreversibles, proceder por bloques de materia trabajada, interpretación tras interpretación, golpe a golpe, línea a línea, movimiento a movimiento. ("Ahora bien, uno nunca puede estar seguro de ser lo suficientemente fuerte, puesto que no se tiene un sistema, tan sólo líneas y movimientos."³³⁴) Y uno no puede estar seguro de conferir a otros, ni a sí mismo la seguridad de que su léxico o su interpretación sean los mejores (esa es labor de metafísicos y epistemólogos). No existe la hora cero para estos autores, ni el momento genuinamente transformador que no se encuentre ya en cada paso que demos. "[...] la gran maniobra en la pequeña maniobra".³³⁵ Y respecto a esa construcción que representa la solidaridad Rorty también es muy explícito: "La solidaridad tiene que ser construida a partir de pequeñas piezas, y no hallada como si estuviese a nuestra espera bajo la forma de un *Ur*-lenguaje que todos reconoceríamos al escucharlo."³³⁶ En definitiva, la consistencia, la construcción, la solidaridad, no son ejercicios de violencia asimiladora sino de copertenencia, de una cierta simbiosis, en la libertad y que tiene su manifestación más genuina en una autoconsistencia que de ningún modo supone un encierro o un encapsulamiento, sino que es precisamente por su apertura por lo que puede autoconsistirse. La autoconsistencia sólo parece posible en una coexistencia con otros, e incluso en esa manada de otros que

³³⁴ DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil mesetas*, Op. Cit., p. 353.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ RORTY, R., *Contingencia, ironía y solidaridad*, Op. Cit., p. 112.

somos cada uno. (Algo parecido a aquel severo ejercicio de despersonalización del que nos hablaban Deleuze y Guattari mediante el cual uno puede hablar en su verdadero nombre propio).

4. 7. TRANSFORMACIÓN Y CREACIÓN

La transformación, como decíamos más arriba, es un concepto clave en Gadamer. Vimos que la transformación en este autor suponía la aparición de algo radicalmente distinto en el lugar de lo que había antes, la aparición de algo nuevo; el ejemplo que nos daba era el de la transformación del juego en construcción. En esta transformación los jugadores desaparecían, se producía una especie de transfiguración (según Gadamer, por selección y exageración) en la que lo representado se intensificaba en su representante de modo que éste suponía mucho más que aquél, y todo ello de manera autónoma en una especie de endoconsistencia que presentaba en sí misma su patrón sin la necesidad de atender a ningún otro sistema de referencias. Y además “de este modo el concepto de la transformación se propone caracterizar esa forma de ser autónoma y superior de lo que llamamos construcción. A partir de ella la llamada realidad se determina como lo no transformado y el arte como la superación de esta realidad en su verdad”

³³⁷ No vamos a entrar de nuevo en el carácter de verdad respecto a la hermenéutica de Gadamer (aunque a este respecto nos planteamos la posibilidad de que más que maniobras de selección o exageración reveladoras de la verdad quizás fuese más conveniente hablar de condensación y conexión puesto que no se trata exactamente de un despojar de accidentes, como nos dice el autor para revelar, mostrar, la esencia, pues posiblemente se trata más de condensar las propiedades y conectar las interpretaciones) sino que nos vamos a centrar en la cuestión de la transformación tal y como él la plantea: la aparición de algo nuevo a partir de algo que había y que ha desaparecido. Un desaparecer a favor de un nuevo aparecer que se nos revela como algo casi repentino.

³³⁷ Vimos una cita más amplia a este respecto pero a estas alturas nos vale lo más sustancial de aquélla. GADAMER, H-G., *Verdad y método*, Vol. I., *Op. Cit.*, p. 157.

Rorty, a partir de Kuhn, nos decía que la sustitución de un léxico por otro no se producía por decreto (por ejemplo, desde el día tal del mes tal del año tal España y sus habitantes son católicos) sino que era algo que se venía produciendo paulatinamente en las sociedades hasta que en un momento dado nos sorprendíamos a nosotros mismos, por ejemplo, hablando galileamente en lugar de ptolemaicamente, o protestantemente en lugar de católicamente; nuestro léxico se había transformado hasta tal punto que ya no valía con mencionar las palabras del léxico anterior sino que a partir de ese momento no teníamos más remedio que traducirlas. No es que todo haya cambiado de golpe, sino que lo que ocurre es que nos hemos dado cuenta casi de golpe de que todo ha cambiado. Y Deleuze y Guattari nos hablaban de unos máximos de descodificación en los agenciamientos que ponían en marcha una Máquina abstracta para que aquello que eran meros enunciados, a través de una pragmática, transformasen la realidad de las cosas.

Tres modos, pues, de aparición de lo nuevo a partir de algo que preexistía: una transformación de la realidad en obra de arte, una redescrición del mundo que nos hace mirar y vivir la realidad de otro modo y una pragmática que transforma la realidad material a partir de enunciados. Evidentemente existen matices diferenciadores, pues lo que para Rorty supondrá una nueva metáfora que transforma nuestra mente, Deleuze y Guattari lo verán como algo real y no simbólico. Pero de lo que no cabe duda es que se produce una innovación, que es deseable para los autores que aquí estudiamos, y que tiene el carácter de una transformación radical de algo anterior en algo nuevo.

Gadamer habla en el juego del arte de una transformación en construcción y "El mundo de la obra de arte [...] es de hecho un mundo totalmente transformado."³³⁸; es decir, no es el mismo mundo el del arte que el de la realidad, algo sustancial ha cambiado. La realidad a través del arte se transforma en su verdad que no será una verdad subjetiva propia de la conciencia estética, ni una verdad objetiva propia del método científico, sino una verdad de *más alto nivel*. (De nuevo nos encontramos con el asunto de

³³⁸ GADAMER, H-G., *Op. Cit.*, p. 157.

la verdad en Gadamer, no en vano su libro principal es *Verdad y método*, pero lo que más nos interesa ahora, insistimos, es la transformación). En esta transformación la realidad que se muestra siempre condicionada se transforma gracias al arte en algo que pierde el sistema de coordenadas, los referentes 'reales', y que encuentra sus referentes, su patrón, su pauta, en sí mismo como obra de arte; es decir, encuentra una autoobjetividad de la que la realidad carece ya que la obra de arte, en cuanto obra, establece un patrón que se encuentra en sí misma. Las *condicionalidades* exteriores han desaparecido³³⁹ y la transformación lo es hacia la endoconsistencia, hacia la posibilidad de mantenerse por sí misma, autónoma.

Esta autoconsistencia que acabamos de ver recuerda la transformación que sufre el pragmatista en su progreso y que de modo tan jocoso nos relataba Rorty en *El progreso del pragmatista*. Pero no sólo el pragmatista *militante* (si es que algo así puede decirse) sino también el artista en cuanto que crea un mundo como fruto de la transformación de la realidad que es también autónomo (y citaba como ejemplo a Proust como redescritor genuino de un mundo que antes había pretendido, malamente, describirle a él)³⁴⁰. La posibilidad de hacer frente a la propia contingencia hacen del ironista – aquél que descrea de su léxico último- una especie de malabarista que ha de conjugar muchas y diversas versiones del mundo hasta el punto de darse cuenta de que lo que necesita es hacer sucesivas autodescripciones que le permitan vivir con la máxima eficacia que le sea posible a partir de una situación de pura contingencia. Su transformación es desde la identificación de sus contingencias hacia una metaestabilidad (fruto de la ampliación de su léxico a partir de la confrontación de muy diversos léxicos) también radicada en una contingencia de la que no es posible escapar pero que ahora observa como algo más positivo que negativo. El ironista y el artista son metaestables porque el reconocimiento de su contingencia los ha transformado: el azar es, a partir de ahora, su aliado.

³³⁹ Podemos entender la independencia de estas *condicionalidades* de modo amplio, por ejemplo la tradición y sus prejuicios soslayados, las limitaciones técnicas superadas, las cuestiones formales redescritas, las necesidades sociales reentendidas, etc.

³⁴⁰ En diversos pasajes de *Contingencia, ironía y solidaridad*, *Op. Cit.*

Pareciese que cuanto más contingencia pudiésemos asumir mayor capacidad de autonomía relativa tendríamos y esto parece tener relación con la descodificación que planteaban Deleuze y Guattari y que puede dar lugar a una transformación radical, por ejemplo, a una mutación. Veíamos en el ritornelo que el territorio se producía en un cierto margen de descodificación (las especies más codificadas carecían de territorio mientras que las que podían firmar o presentar un estilo poseían un territorio). Pero no sólo se produce un territorio, sino que además el código está dispuesto, por su apertura, a dejar entrar fragmentos de código de manera que se puede producir una remodelación radical, una transformación absoluta, una hibridación o una mutación. Ya no es la misma especie, la especie se ha transformado. Si trasladamos esto a la idea de léxico último (o vocabulario concluyente) y la comparamos con la de código veremos que cuando uno asume la contingencia de su léxico, la apertura de su código, está en condiciones de dejar entrar fragmentos de otros códigos, de otros léxicos y compararlos. Si la recombinación presenta buenos frutos el territorio se amplía y uno puede salir del vecindario, *tiene* que salir del vecindario porque los límites de éste comienzan a asfixiar. Si se produjeran máximos de descodificación, de deslegitimación del léxico último, se produciría una desterritorialización mediante la cual se van a producir interterritorialidades que habrán de ser atravesadas. La contingencia genera el nómada, la descodificación genera el ironista; y viceversa. El territorio ha sido ampliado en función de que el léxico y el código han sido muy transformados. Y uno ya no es lo que era, ya no es el que era, se ha transformado; en cierto sentido, uno ha mutado. La contingencia genera ironista que genera cosmopolita (en el mejor sentido de la palabra y no el de aquel que denunciaba Lévy Strauss como Cosmopolitismo UNESCO) de tal modo que sólo el más descodificado, el más descreído de su léxico último, el más desterritorializado está en condiciones de asumir que su territorio es el mundo y no su barrio. Y, si ése es el caso, a pesar de que pudiese encontrar muchas diferencias entre los pobladores de los diferentes barrios del mundo siempre sabrá que son fruto de contingencias como las suyas y no de un código universal que las produzca de modo concluyente. No es que el nómada no tenga territorio, es que el territorio del nómada es todo el territorio, más bien toda la Tierra. El ironista no es que prescinda de su

léxico último, es que su léxico es lo más amplio posible y eso le permite entenderse en casi todos los léxicos.

El arte es para Rorty ese modo de ser ironista con capacidad de describirse uno mismo en sus propios términos, de descodificarse hasta el punto de saberse metaestable en un continuo proceso de autotransformación. Su patrón está en sí mismo, se mantiene sobre sus propios pies recorriendo el mundo y describiéndolo a su manera (del modo que a él le resulta más eficaz) y sabiendo que esa descripción, ese patrón, es también contingente y descreída y que servirá a otros, en todo caso, para que descrean de su léxico último o para que amplíen su vocabulario pero nunca con la creencia de que esa descripción artística se convierta en dogma de fe para alguien: no puede tratarse de proselitismo sino de un cierto cosmopolitismo que descrea del proselitismo incluso del propio cosmopolitismo. El artesano cósmico de Deleuze y Guattari (en cierto modo un cosmopolita que teje mundo con puntadas de libertad) se abre al cosmos, la desterritorialización es absoluta pero consistente, la prudencia ha sido extrema, y por ello puede pasearse por la Tierra y por el Cosmos sin que nada lo detenga. Los artistas son vividores, experimentadores, nómadas de la Tierra (sustancial) a diferencia de los epistemólogos, ajustadores de cuentas sedentarios que perciben tributos del territorio (del conocimiento de la tierra). Para el cosmopolita, para el jugador ontológico, para el artesano cósmico no hay ya conocimiento sino sólo tránsito y contaminación.

No una verdad sino una experiencia, no un fundamento sino una pragmática; pragmática del movimiento, del *Dasein* móvil, (el que se transforma es el jugador, y desaparece), del ironista que se autotransforma y del artista que se autodescribe, y se hacen inidentificables (indefinibles); del artesano cósmico que deviene imperceptible, lo repetimos (no cesaremos de repetirlo): "un individuo adquiere un verdadero nombre propio como consecuencia del más severo ejercicio de despersonalización, cuando se abre a las multiplicidades que le atraviesan de parte a parte, a las intensidades que le recorren." ³⁴¹

³⁴¹ DELEUZE, G., *Lettre a M. Cressole*, ed. Universitaires, París, 1973, citado por Miguel Morey en su Introducción a la *Lógica del sentido*, Op. Cit.

Transformación, pues, hacia lo imperceptible: velocidad infinita (muy diferente de una aceleración alocada) que no puede sustentar a nadie porque el territorio devino sólo lugar de paso, una herramienta, como el andamio que se retira después de concluida la construcción. Algo muy práctico.

4. 8. PRAGMÁTICA Y REVOLUCIÓN

Las ideas sobre una pragmática, en los autores que aquí estudiamos, presentan un aire diferente y, sin embargo, contaminado por gérmenes parecidos. Gadamer lo presentará como un uso responsable, ético, de la razón, Rorty propone la reivindicación del pensamiento como eficacia y Deleuze y Guattari como el modo en el que lo enunciado se materializa en la realidad.

Gadamer antepone a todo en su filosofía que ésta suponga un camino de experiencia; al final del volumen II de *Verdad y método*, el autor concluye, paradójicamente, o quizá no, con un capítulo titulado *Autopresentación de Hans-Georg Gadamer (1977)*, que forma parte de los *Anexos* del libro y que fue escrito 17 años después de la primera edición. En un momento de ese breve repaso autobiográfico del camino seguido por su pensamiento, e inmediatamente después de hablar del necesario diálogo interminable con otros pensadores y de la necesaria apertura que esto supone, nos dice: "Siendo esto así, mantener una posición propia parece inadmisibile. ¿No significa ese diálogo interminable, en su última radicalidad, un relativismo total? ¿pero no sería a su vez este aserto mismo una posición relativista y, además contradictoria consigo misma? Al final ocurre como en la experiencia de la vida: una serie de experiencias, encuentros, lecciones y desengaños desemboca, más que en el mucho saber, en el estar al cabo de la calle y en el aprendizaje de la modestia. En un capítulo central de mi libro *Verdad y método I* defendí este concepto 'personal' de experiencia frente al enmascaramiento que ha sufrido con el proceso de institucionalización de las ciencias empíricas [...] Desde esta perspectiva la filosofía 'hermenéutica' se entiende, no como una posición 'absoluta', sino como un camino de experiencia. Consiste en que no se da un principio superior al de abrirse al

diálogo. Pero esto significa siempre el posible derecho a reconocer de antemano la superioridad del interlocutor. ¿Nos parece poco? Yo creo que es el único género de honestidad que cabe exigir a un profesor de filosofía... y que habría que exigirle.”³⁴² En este pasaje Gadamer apuesta claramente por una filosofía práctica, que se hace a cada paso del camino de experiencia y en el que quizás la escurridiza verdad de la que no cesa de hablar consiste en una forma de diálogo permanente con la vida y con lo que otros pensadores pensaban de la misma. En el capítulo dedicado al juego de Gadamer introducíamos someramente su hermenéutica y en ella vimos que se podían establecer tres principios: tradición, lenguaje y praxis. La filosofía práctica que presenta Gadamer trata de proponer, con la ayuda de la *phronesis* aristotélica (el saber práctico) una filosofía que inseparablemente de la hermenéutica se postule como alternativa radical a la razón instrumental que infiltra desde el sistema socio-tecnológico todas las esferas de la vida. Su filosofía práctica estará destinada a la satisfacción de las necesidades de los seres humanos desde un uso ético de la razón, pero apuntando, como vimos, que “*Ethos*, no es, sin embargo, nada alto y sublime, sino el ‘ser creado’ que uno es y que no puede hacer, aunque haya sido el propio hacer, dejar y omitir lo que le ha hecho a uno como es”³⁴³.

Una razón práctica que por tanto presenta un fondo de condicionalidad, la tradición, y un margen de libre albedrío que no ha de someterse a los designios de la tecnociencia. La hermenéutica se propone, pues, como decíamos en el capítulo correspondiente, como mediador práctico entre la condicionalidad que supone la tradición (y, por tanto, la conciencia de la norma) y el libre albedrío que se le supone, en la situación concreta, al intérprete de la norma. Y en este sentido, Gadamer hablará de la humanidad como objetivo de una solidaridad: “con el despertar de una conciencia de solidaridad podría surgir una humanidad que lentamente comenzara a entenderse como humanidad, es decir, a entender, que está recíprocamente vinculada tanto en lo que respecta a su florecimiento como a su decadencia y que tiene que solucionar el problema de su vida sobre

³⁴² GADAMER, H-G., *Verdad y método*, Vol. II., *Op. Cit.*, p. 399.

³⁴³ GADAMER, H-G., *La herencia de Europa*, Península, Barcelona, 1990, p. 153.

este planeta."³⁴⁴ Parece encontrarse aquí un antecedente a la idea de solidaridad que vimos en Rorty y que este autor presenta no como la consecuencia de una Humanidad claramente definida con anterioridad, sustentada en principios universales, sino casi como su antecedente pragmático. Es decir, si queremos salvarnos (del dolor y de la humillación) deberíamos ir juntos (porque está demostrado que conjuntamente podemos conseguir muchas cosas beneficiosas para todos), pero sin que este 'juntos' signifique que somos iguales (algo que, para los efectos pragmáticos de Rorty, es innecesario, pues para él sólo compartimos efectivamente la posibilidad de sentir dolor y de ser blanco de humillaciones).

El neopragmatismo de Rorty le impide contemplar la Humanidad como un término que realmente signifique o exprese algo más que los deseos y creencias de muchos pero no necesariamente de todos. Humanidad no es un término compartido por todos los seres humanos. Vimos en Rorty la concepción indisociable de ironista y liberal como modelo para que la solidaridad no deba ser fundamentada por ninguna estofa moral, ética, epistemológica, metafísica, religiosa, etc. El ironista descrece de su léxico último y por tanto puede abrirse a otros modos de entender la vida; el liberal piensa que lo peor que se pueden hacer las personas entre sí es infligirse dolor o humillarse. Estos dos vectores, el irónico y el liberal, se cruzan en Rorty como coartada de un pragmatismo que evalúa la filosofía en función de su eficacia para conseguir una vida mejor para el máximo número posible de personas (con la colaboración de todas las posibles) sin tener que adoctrinarlas en cómo han de vivir sus vidas privadas ni en cómo han de sentirse en comunidad.

La obra de arte y la ironía se dan la mano, de distintas maneras, a través de Gadamer y de Rorty (no en vano ellos comparten muchísimo vocabulario) y, sin embargo, también se producen muchos desencuentros entre ellas. La obra de arte moderna según Gadamer nace de la autoconciencia del artista y de la necesidad de que su actividad profesional se justifique como algo útil para sus coetáneos. El artista descrece de su sociedad y se convierte en un *ironista* que comienza a describirse en sus

³⁴⁴ GADAMER, H-G., *La razón en la época de la ciencia*, Alfa, Barcelona, 1981, p. 56.

propios términos y a *preceder y predecir* al pueblo. Gadamer querrá encontrar en el conocimiento, en las relaciones del arte con la verdad el eje cognitivo-sensitivo que mantiene unidos el arte premoderno y el moderno. Rorty, sin embargo, no cree tal cosa; para él el artista simplemente crea formas nuevas porque las antiguas ya no le sirven para autodescribirse pues su marca ciega no corresponde a un tiempo pasado sino a la suma de vicisitudes que se han ido produciendo con el paso del tiempo y que han llegado hasta *su* tiempo. Si en Gadamer el artista actúa a través de la obra como una especie de médium con la verdad de las cosas, para Rorty el artista sólo intenta, desde la asunción de su contingencia, describirse a sí mismo y, de paso, contar cómo fue la época en la que vivió y cuáles los problemas y las circunstancias que lo rodearon mientras vivía. Para Gadamer el artista tiene un trato cercano con la verdad y de este modo ejemplariza; para Rorty la ejemplarización sólo puede provenir de que otros que no son artistas ironicen respecto a las verdades en que fueron educados y traten de autocrearse y autodescribirse como el artista lo hace. La filosofía práctica de Gadamer, aunque pretenda la solidaridad, como hemos visto, como piedra de toque para forjar una humanidad (y no al contrario, como habitualmente sucede) es una filosofía en la que la verdad habrá de ser acompañada de un *ethos* (aunque este *ethos* sólo provenga del encuentro contingente entre norma e intérprete de la norma), y el arte tiene en ese desvelamiento de la verdad (no tecnocientífica sino de carácter muy superior) -aunque sea un desvelamiento a partir de la construcción de sentido- un papel crucial. El neopragmatismo de Rorty no espera del artista tal trato con la verdad, ni tampoco un *ethos* fundamentado y compartido mediante el que el artista pueda servir de ejemplo a nadie. El artista que nos presenta Rorty cumple el papel del informador que nos relata que otros mundos y otros modos de vida son posibles, nada más, y... nada menos. Informar de otros mundos y de otras formas de vida, cuando existen previamente, exige ser suficientemente sensibles a las señales que envían y, a continuación, dejarse seducir por sus cánticos; o, si no existen con anterioridad, tener el valor y la fortuna de crearlos. En eso reside la eficacia del arte para Rorty, mientras que para Gadamer la eficacia, la practicidad del arte, adquiere más el carácter de una desocultación del acontecimiento, del sentido o de la verdad.

La pragmática de Deleuze y Guattari decíamos que supone la transformación de un enunciado en materia. Están hartos del símbolo y de la metáfora (a diferencia de Gadamer y Rorty³⁴⁵, de fenomenólogos como Ricoeur, de los estructuralistas, de tantos). Guattari nos dice en *Comentarios* "En nuestro libro [se refiere a *El anti-edipo*], las operaciones lógicas son al mismo tiempo operaciones físicas. Lo que hemos buscado en común ha sido un discurso que sea a la par político y psiquiátrico."³⁴⁶ Y Deleuze apunta un poco antes en otro capítulo de *Comentarios*: "Un libro es un pequeño engranaje de una maquinaria exterior mucho más compleja. Escribir es un flujo entre otros, sin ningún privilegio frente a esos otros, y que mantiene relaciones de corriente y contracorriente o de remolino con otros flujos de mierda, de esperma, de habla, de acción, de erotismo, de moneda, de política, etc. Como Bloom: escribir con una mano en la arena y masturbarse con la otra (¿en qué relación se encuentran esos dos flujos?):"³⁴⁷ No existe diferencia real entre la eficacia de un enunciado maquínico y un efecto sobre la materia. Recordemos del ritornelo: "un fragmento semiótico está al lado de una interacción química, un electrón percute un lenguaje, un agujero negro capta un mensaje genético, una cristalización produce una pasión, la avispa y la orquídea atraviesan una letra...".³⁴⁸ Hablar ya es hacer, materialmente. Por tanto, todo aquello que suponga emitir enunciados revolucionarios ya está *haciendo* revolución. Hablando sobre la arqueología del saber de Foucault nos dice Deleuze: "[...] pero el Saber está hecho de formas, lo Visible, lo Enunciable, en suma el archivo, mientras que el Poder está hecho de fuerzas, de relaciones de fuerzas, el diagrama. Podríamos preguntarnos por qué pasa del saber al poder, pero a condición de entender que no pasa del uno al otro como de un tema general a otro tema general, sino de la concepción original que se hace del saber a la invención de una concepción igualmente nueva del

³⁴⁵ Recordemos en Rorty, por ejemplo, que lo metafórico de hoy suponía la literalidad de mañana. Y aunque no hemos entrado en el estudio del símbolo como argumento para explicar la ontología de la obra de arte en Gadamer podemos ver tanto en *La actualidad de lo bello* como en *Verdad y método* que es junto a la fiesta uno de los sustentos de su teoría antropológica del juego.

³⁴⁶ DELEUZE, G., *Conversaciones*, Op. Cit., p. 28.

³⁴⁷ *Ibíd.*, p. 17.

³⁴⁸ Y además nos decían "El plan de consistencia es la abolición de toda metáfora; todo lo que consiste es real". DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Mil mesetas*. Op. Cit., p. 74.

poder.”³⁴⁹ A continuación Deleuze explica las relaciones de la subjetivación (como proceso) con el poder en Foucault y termina proponiendo que en ese caso no se trata ya de relaciones de fuerzas con otras fuerzas sino que en ese proceso lo que se produce es un plegado de la fuerza sobre sí misma. No se produce lucha sino de la subjetivación respecto a sí misma. “De acuerdo con la manera en que se pliega la línea de las fuerzas, se constituyen modos de existencia, se inventan posibilidades de vida que implican también la muerte, nuestras relaciones con la muerte: no ya la existencia como sujeto, sino como obra de arte. Se trata de inventar modos de existencia, siguiendo reglas facultativas, capaces de resistir al poder y de hurtarse al saber, aunque el saber intente penetrarlas y el poder intente apropiárselas. Pero los modos de existencia o las posibilidades vitales se recrean constantemente, surgen constantemente nuevos modos y, por muy cierto que sea que fueron los griegos los inventores de esta dimensión, no es un retorno a los griegos lo que hacemos cuando buscamos cuáles son los modos de existencia que hoy se esbozan, cuál es nuestra voluntad artística irreductible al saber y al poder.”³⁵⁰ Voluntad de resistencia, pues, frente al pensamiento estable que supone un saber que es poder, y una pragmática más allá de la transformación de las formas de existencia. Y como si de un pliegue se tratase volvemos a Rorty. Todo el párrafo anterior no cesa de devolvernos a él. Crear posibilidades nuevas de existencia, resistir a las descripciones anteriores, huir de las garras del poder que se transmite a sí mismo a través de los diferentes léxicos últimos que se reiteran a través de la educación. (Niño igual a preso político. Godard.) Y desplegamos, otra vez, a Deleuze y Guattari “No la existencia como sujeto, sino como obra de arte; y, en esta última fase, el pensamiento es un pensamiento artista.”³⁵¹ Y nos plegamos sobre Gadamer, o en Gadamer, cuando nos dice que el verdadero sujeto del juego es el juego mismo, la obra de arte... y que los jugadores desaparecen. El arte transforma la realidad de un modo efectivo, ‘real’ y en esto consiste la pragmática en Gadamer, en Rorty, en Deleuze y Guattari, aunque en alguno de ellos esto pase por una especie de estadio simbólico o mental. El devenir revolucionario del francés y del argentino no

³⁴⁹ DELEUZE, G., *Conversaciones, Op. Cit.*, p. 149.

³⁵⁰ DELEUZE, G., *Conversaciones, Op. Cit.*, p. 150.

³⁵¹ *Ibídem*, p. 156.

tiene que ver con las revoluciones expresas de la historia, con la historia de las revoluciones, sino con la posibilidad de que cada hombre/mujer devengan ya revolucionarios: "La única oportunidad de los hombres está en el devenir revolucionario, es lo único que puede exorcizar la vergüenza o responder a lo intolerable. [...] y también los movimientos artísticos son máquinas de guerra".³⁵² Y ¿no es así como deviene revolucionario el ironista de Rorty que se tiene por no revolucionario, y el jugador de Gadamer? La "pequeña maniobra en la gran maniobra", paso a paso, encontrar el revolucionario que cada uno guarda en su interior como un huevo, un CsO, un embrión que se alimenta de las malas noticias que la humillación y el dolor no cesan de producir. El ironista de Rorty rompe con el código para ampliarlo, pero ¿no es ampliarlo ya transformarlo, subvertirlo, renovarlo, reinventarlo... revolucionarlo? El jugador-artista de Gadamer transforma la realidad dada, esa condicionalidad de la educación en la tradición (¿por qué no del capitalismo feroz?), para hacer surgir una verdad que se acompaña de un *ethos* de solidaridad que crea una humanidad... ¿revolucionaria? Creemos que sí, en los cuatro autores que estudiamos: una pragmática revolucionaria sin revolución se proponen en el juego-vaivén que se transforma en una construcción que es arte que transforma la realidad; en la ironía del artista que inventa sus palabras y sus formas, al margen del léxico del papá Estado-Saber-Poder, para decir quién es y qué duele y qué humilla y, así, cambiar las cosas; en el artesano cósmico que se abre al futuro conectando lo inverosímil, bendiciendo bodas *contra natura* y produciendo máquinas de guerra, o guerrillas, que se infiltran en los aparatos de estado para desestabilizarlos. Creación y revolución en cada hombre/mujer. "Lo que más falta nos hace es creer en el mundo, así como suscitar acontecimientos, aunque sean mínimos que escapen al control,"³⁵³ hacer nuevos espaciotiempos, aunque su superficie o su volumen sean reducidos. [...] La capacidad de resistencia o, al contrario, la sumisión a un control, se deciden en el curso de cada tentativa. Necesitamos al mismo tiempo creación y pueblo."³⁵⁴ O "¿por qué no pensar

³⁵² *Ibidem*, pp. 268, 269.

³⁵³ Insisten los autores en diversos momentos de sus obras en el control ejercido no ya desde el encerramiento sino a la intemperie capitalista: "El hombre ya no está encerrado sino endeudado". En DELEUZE, G., *Conversaciones, Op. Cit.*, p. 284.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 276.

que un nuevo tipo de revolución está deviniendo posible, y que todo tipo de máquinas mutantes, vivientes, hacen guerras, se conjugan, y trazan un plano de consistencia que mina el plano de organización del Mundo y de los Estados? [...] La cuestión del futuro de la revolución es una mala cuestión, pues en tanto que uno se la plantea hay muchas personas que no devienen revolucionarias. Está hecha precisamente para eso, para impedir la cuestión del devenir revolucionario de las personas, a todos los niveles, en cualquier lugar.” Ya lo vimos en el capítulo del ritornelo a propósito de reaccionarios y revolucionarios y no sabemos decirlo mejor³⁵⁵: Los pasos son cortos, de artesano, silenciosos frente a la algarabía de las primeras páginas de los mass-media. Entre las maneras groseras –de trazo grueso– de la destrucción general, la tabla rasa y *demagógica* de las revoluciones alocadas (a menudo desestratificaciones brutales y precoces), y las consignas inmovilizadoras y *demagógicas* de los conservadores, el artesano cósmico actúa en silencio, buscando consolidaciones en cualquier lugar a través de un material que “[...] es una materia molecularizada; está en relación con fuerzas a captar; se define por las operaciones de consistencia que se basan en él.”³⁵⁶ y, desde luego, no hará caso de, ni trazará, ningún plan de desarrollo u organización, nada de objetivos. *Pragmata*.

Producir la revolución es siempre una desterritorialización brutal, demasiado dolor; por ello, es quizás hora de que las personas devengan revolucionarias, una a una y a su propio modo ‘diferente’ sin que ninguna Revolución, que siempre termina en Aparato, les organice los sueños. Que cada uno haga su cama después de soñarlos.³⁵⁷ Quizás hoy día la única revolución posible sea la de hacer artistas y revolucionarios de los hombres y de las mujeres sin que éstos jamás *hagan* la Revolución ni hayan de dedicarse al Arte. Los nómadas están fuera de la Historia y por eso no hacen la revolución, son la revolución.

El ironista, el artista jugador y el artesano cósmico pueden ser los rostros del artista como enfermo y médico de una civilización (Nietzsche), sus

³⁵⁵ Lamentamos no saber hacerlo mejor y sin que sirva de precedente esperamos del lector la generosidad de disculpar esta autocita.

³⁵⁶ DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Mil mesetas*. Op. Cit., p. 348.

³⁵⁷ “Hacer su cama, lo contrario de hacer una carrera”. DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Diálogos* Pre-Textos, Valencia, 1980, p. 63. En referencia a que cada uno asuma su responsabilidad.

revoluciones, múltiples y diferentes, y sobre todo inmanentes y pragmáticas, también han de *consistir* con las de los demás.

4. 9. CONFLICTOS DE LA PRODUCCIÓN SOCIAL DEL ARTE

Nada de comunicación, nos sobra comunicación, nos dicen Deleuze y Guattari, "El problema no consiste en conseguir que la gente se exprese, sino en poner a su disposición vacuolas de soledad y silencio a partir de las cuales podrían llegar a tener algo que decir. Las fuerzas represivas no impiden expresarse a nadie, al contrario, nos fuerzan a expresarnos. ¿Qué tranquilidad supondría no tener nada que decir, tener derecho a no tener nada que decir, pues tal es la condición para que se configure algo raro o enrarecido que merezca la pena ser dicho!"³⁵⁸ Y no les interesan las proposiciones, hay un motón de proposiciones calificadas como ciertas que no sirven para nada. Se trata de producir, como en Rorty, lo interesante, lo nuevo. "Las nociones de importancia, de necesidad, de interés, son infinitamente más decisivas que la noción de verdad."³⁵⁹ Demasiada comunicación y demasiado rápida; muchas cosas son dichas al pueblo a un ritmo frenético, y existe un escaso interés en lo que se dice a tal velocidad. "¿Cómo definir la crisis actual de la literatura? El régimen de los best-sellers es la rotación rápida. [...] Las condiciones de la creación literaria, que sólo puede desenvolverse en el elemento de lo inesperado, la rotación lenta y la difusión progresiva, son muy frágiles. Nos arriesgamos a que los Beckett o los Kafka del futuro, que no se parecerán ni a Beckett ni a Kafka, no encuentren editor y pasen desapercibidos. Como dice Lindon: 'nadie nota la ausencia de un desconocido'."³⁶⁰ El artista tampoco ha de *comunicarse* con el pueblo, desde luego no así. ¿Cómo entonces apelar al pueblo? ¿cómo llamar al pueblo desde las páginas de *Del ritornelo*? ¿cómo conectarse con el pueblo si no es en el aluvión de los medios? ¿cómo no pasar desapercibido? ¿cómo aportar algo sin ser desvirtuado por la dichosa *comunicación*?

Richard Rorty espera también del artista que sepa crear un mundo y una redescipción de sí mismo en términos innovadores, y en cierto modo ejemplificadores; pero ¿cuáles son las condiciones para que esto se

³⁵⁸ DELEUZE, G., *Conversaciones*, Op. Cit., p. 207.

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 204.

produzca? ¿cómo, en la brutalidad de la difusión masiva y acelerada, puede el artista armarse de paciencia hoy día para proponer algo que no quede atrapado entre los callejones sin salida de la marginalidad o en las avenidas mediáticas? Y, sin embargo, Rorty compara la actividad de redescrición del artista con las tareas de los informadores o los reporteros gráficos y escritos. Pero podríamos preguntarle ¿es lo mismo estudiar, apuntar y contar las diversas maneras de existir en el planeta que la invención de nuevos modos de existencia? ¿es comparable la creación de *En busca del tiempo perdido* a la de un reportaje estándar de National Geographic? ¿es comparable *Anna Karenina* a *Ciudadano Kane*? O ¿es comparable *Ciudadano Kane* a *JFK*? o, como nos decía Filkenkraut en su profética *La derrota del pensamiento*, ¿son comparables dos botas a Shakespeare? Sin embargo, según Deleuze y Guattari, no se trata, tampoco, de comparar medios (literatura vs audiovisuales, i.e.) sino de distinguir “entre las potencias creadoras (tanto en lo audiovisual como en la literatura) y el poder de domesticación. [...] Las posibilidades creativas pueden ser muy diferentes según el modo de expresión que consideremos, pero no por ello dejan de comunicarse en la medida en que deben oponerse en conjunto a la instauración de un espacio cultural de mercado y conformidad, es decir, de ‘producción para el mercado’.”³⁶¹ Apelar al pueblo está en proporción inversa a producir *para* el mercado.

Pero, insistimos, retomamos de otro modo las preguntas que formulamos a Rorty ¿cómo entonces apelar al pueblo, llamarlo, si no debemos usar la producción *para* el mercado ni utilizar su consecuente disponibilidad de medios de *llamada*? ¿acaso el pueblo no ha sido radicalmente transformado en conjunto de consumidores? ¿no hay manera de escapar de esta caverna mediático-mercantil? Deleuze y Guattari parecen tristes y pesimistas al respecto: “el pueblo es lo que falta” como decía Klee citado por los autores en su *Del ritornelo*, y son los artistas menos populistas los que no cesan de llamarlo (nos recordaban: Mallarmé, Kafka, Klee...). Y nos preguntamos ¿entra esto en la definición que da Rorty de qué es humillante? ¿supone una humillación para los artistas, y, desde luego, para el pueblo, que el libre mercado de su utopía liberal, aunque sea corregido, someta las creaciones

³⁶¹ *Ibidem*, p. 209.

que seguramente son más valiosas al rodillo mediático y mercantil? ¿no era la humillación junto al dolor uno de los mínimos a salvar por todo liberal de izquierdas que se precie? En definitiva ¿qué es la humillación para Rorty? ¿cuándo alcanza el grado de intolerable? ¿quién decide cómo se siente la humillación? ¿es también una cuestión de consenso? A estas preguntas responde Rorty de un modo un tanto tibio o, cuanto menos, demasiado utópico: “el ironista liberal necesita tener tanta familiaridad imaginativa con léxicos últimos alternativos como sea posible, no sólo para su propia edificación, sino a fin de comprender la humillación real y posible de las personas que utilizan esos léxicos últimos alternativos”³⁶², ganándose con afirmaciones como esta una cierta fama de elitista que en las siguientes respuestas a dos preguntas consecutivas formuladas por Wolfgang Ullrich y Helmut Mayer no sólo no desmiente sino que confirma aunque de un modo ciertamente ambiguo: “*Pero usted también subraya que la posición del ironista sólo se debería recomendar a los intelectuales. ¿Por qué?* R. R.: Bueno, son aquellas personas que llamamos intelectuales porque tienen la capacidad mental y la valentía de mantener flexible su imagen de sí mismos. No es algo del todo fácil y muchas personas no lo consiguen. La diferencia entre los intelectuales y las masas es la misma que hay entre personas que pueden recordar diversos vocabularios a la vez y otras que pueden recordar uno solo. *¿El modelo es por tanto: los intelectuales como vanguardia y, poco a poco, algunos de sus logros también van descendiendo posándose en la base más amplia?* R.R.: Sí, a veces el progreso moral se produce en forma de un descender de los intelectuales hasta las masas. Pero a veces también las masas mismas son la vanguardia de un tal progreso.”³⁶³

Espinosa cuestión esta de la producción social del arte y de la apelación al pueblo, y de difícil solución. Quizás no exista hoy día una solución, o quizás algún día seamos capaces de disolver el problema, como en tantas ocasiones, o nos aburramos de él, como en tantas ocasiones. Y como no es

³⁶² RORTY, R., *Contingencia, ironía y solidaridad*, Op. Cit., p. 110.

³⁶³ RORTY, R., *Filosofía y futuro*, Op. Cit., pp. 174, 175. Y a continuación cita como ejemplos de ambos activismos (producidos desde abajo y desde arriba) el caso en EEUU de los líderes negros no intelectuales que terminaron convenciendo a los intelectuales blancos de que su causa era justa y el caso de los homosexuales cultos que desde sus universidades y sus lobbies rescataron a los de abajo de la intolerancia.

esta una transversal que atravesase de modo singular la obra de Gadamer, tampoco podemos esperar de él mucha ayuda en esta cuestión.

Podemos recordar, en este sentido, los intentos de los intelectuales de la izquierda alemana en los cambios necesarios en los medios de producción para acabar con el despotismo industrial; o de los situacionistas y a su lectura del fetichismo de la mercancía en la sociedad del espectáculo y en su apuesta por el tiempo, la acción y la vida como elementos liberadores de la producción para el mercado; o de ciertos conceptuales que pretendían la desmaterialización del arte, su desobjetualización, para evitar su caída en las redes del consumo; e incluso recordaremos los intentos de algunos apropiacionistas de buena fe que pretendían subvertir el valor aurático de las obras originales, y los de tantos otros individuos y movimientos que se esforzaron en diferentes modos y grados en tratar, sin mucho éxito, de dar respuesta a estas cuestiones.

4. 10. ROSTROS DEL PENSAMIENTO Y DEL ARTE

De un modo diferente, los autores que estudiamos aquí presentan figuras, rostros o personajes que encarnan utópicamente los desarrollos de sus filosofías. Indirectamente Gadamer habla del artista como médium. Explícitamente el artista de Rorty es un ironista. Y Deleuze y Guattari proponen el artesano cósmico como sustitución de un artista que ya no es ni creador ni héroe.

En *Conversaciones* Deleuze propone la importancia de lo que él llama los intercesores "Lo esencial son los intercesores. La creación son los intercesores. Sin ellos no hay obra"³⁶⁴ y da varios ejemplos. Sólo mencionaremos uno de estos ejemplos especialmente ilustrativo por su lejanía de los temas que aquí tratamos. El Fosbury flop sustituye en el salto de altura al estilo de tijera y a partir de ahí se suceden un sinnúmero de marcas. Ese paso inventivo es según Deleuze un paso cualitativo que permite la acumulación de pasos cuantitativos. El desarrollo previo de los saltos de altura seguía y perseguía un perfil cuantitativo, pero la entrada de

³⁶⁴ DELEUZE, G., *Conversaciones*, *Op. Cit.*, p. 200.

un inventor, de un intercesor, disparó de forma exponencial ese desarrollo. Lo importante, lo interesante, será pues la invención, la novedad, y muy a menudo sucede que la novedad proviene de la intercesión entre un mundo y otro. Pasa con la filosofía, con la ciencia y con el arte. Estas tres *caíoides* como las llaman Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?* no cesan de interferirse sin que cada una deje de mantenerse en su sitio y sin que ninguna prevalezca sobre las otras. El puro trasvase de materias y modos de una a otra sería un error, pues cada una comporta sus propias materias primas y sus propios modos de operar. No vamos a profundizar en esta cuestión, pues no es el tema de nuestra investigación, pero sí intentaremos mantener esta idea en algún lugar del fondo para comprender algunas cuestiones que latén en la filosofía de Deleuze y Guattari.

Y cuál es la principal característica del Fosbury respecto al salto de tijera: un cambio completo de estilo. Se han encadenado toda una serie de *microposturas* (de articulaciones, de miembros, incluso de ideas y respiraciones) que producen algo consistente y radicalmente nuevo. El intercesor lo es porque crea un nuevo estilo, una nueva forma de afrontar las nuevas demandas -en este ejemplo la demanda sólo varía cuantitativamente: saltar más alto (no deja de ser un ejemplo 'deportivo')-. Pero ¿qué pasa cuando la demanda es mucho más compleja? ¿qué ocurre cuando nos tenemos que hacer cargo de situaciones (incluso alargadas en el tiempo) mucho más complejas (por que se han ido acrecentando el número de variables y las relaciones existentes entre ellas), en las que intervienen factores de toda índole, por ejemplo en el arte, la ciencia o la filosofía, o, sin ir más lejos, la propia vida cotidiana? Necesitamos un nuevo estilo; nuestros mecanismos de adaptación han de ponerse en marcha para asumir las perturbaciones que se han ido acumulando y que han conducido a unos máximos que ya no son posibles de afrontar con el estilo antiguo. Y ¿qué es eso de un estilo nuevo? Deleuze y Guattari nos dicen: "Todo estilo nuevo no implica tanto un nuevo 'golpe' como un encadenamiento de posturas, es decir, un equivalente de la sintaxis que se realiza sobre la base de un estilo anterior pero que rompe con él"³⁶⁵. Un estilo no es pues un zarpazo, un tajo al nudo gordiano a lo Alejandro Magno, sino un sucederse de posturas,

³⁶⁵ DELEUZE, G., *Conversaciones*, Op. Cit., p. 210.

combinaciones y recombinaciones, que de modo autoconsistente (como ya hemos visto) presenta los resortes necesarios, o eso parece, para afrontar las demandas que se nos plantean. Difícilmente se podrán afrontar nuevos retos o complejidades con las tajadas *revolucionarias* que a menudo han supuesto ciertos adelantos parciales pero un retroceso o un estancamiento, por simplificación, en el conjunto. Incluso en el campo de la ciencia un descubrimiento de importancia radical o la invención de un nuevo método o aparato no serán suficientes para cambiar las cosas si estas perturbaciones radicales no son acompañadas de un nuevo modo de entender las cosas, de un estilo nuevo de comprensión, y de acción. “El estilo tiene, pues, necesidad de mucho silencio y de mucho trabajo para conseguir fabricar una turbulencia que, después, se lanzará como una cerilla perseguida por los niños³⁶⁶ en las aguas del arroyo”.³⁶⁷ Adaptarse pues a una perturbación exterior o producir una turbulencia desde dentro. Como podemos recordar y distinguir en el ritornelo y a propósito del estilo: 1) una turbulencia interior o una autoexpresión genuina de ‘motivos territoriales’ que darán lugar a ‘rostros o personajes rítmicos’ 2) una perturbación venida desde afuera que dará lugar a un ‘contrapunto territorial’ que se expresa en un ‘paisaje melódico’. La articulación entre personajes rítmicos que tienen un rostro (y cuya voz interna son turbulencias), con las circunstancias externas que producen un paisaje melódico (una respuesta a las perturbaciones que provienen del exterior) es a lo que Deleuze y Guattari llaman estilo como autodesarrollo.

¿Quiénes crean los estilos? Es sabido que todo el siglo XX no ha supuesto más que una rebaja del genio. Pero no tratamos aquí de este asunto, los genios no nos sirven sino en la medida en que intercedan a favor de lo que a todos nos conviene (de otro modo los convertimos en *locos*). Y, además, ¿son los intercesores siempre personas? “Pueden ser personas –para un

³⁶⁶ Niños persiguiendo una cerilla en clara alusión a los imitadores y de los que habla bajo el epígrafe de La conjura de los imitadores también en Conversaciones: “Lo que se imita es ya una copia. Los imitadores se imitan entre ellos, y de ahí procede su enorme capacidad de propagación, así como la impresión de que son mejores que sus modelos, ya que conocen la técnica o la solución.” DELEUZE, G., *Conversaciones, Op. Cit.*, p. 205.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 213. No podemos dejar de recordar aquí una frase iluminadora a este respecto de José Ortega y Gasset cuando decía que el arte puede ser muy rápido a condición de que sea muy lento.

filósofo, artistas o científicos, filósofos o artistas para un científico-, pero también cosas, animales o plantas, como en el caso de Castaneda.”³⁶⁸ La intercesión no es pues exclusiva de las personas, los procesos de subjetivación pueden ser, como las *haecceidades*, impersonales. Sin embargo, lo frecuente es que atendamos de manera más probable, aunque no sabemos si más eficiente, a aquellos intercesores que nos proporcionan visiones del mundo que antes no se producían. El artista Creador de la época clásica/barroca que nos planteaban Deleuze y Guattari afronta el caos porque no entiende nada, tiene miedo, todo es confuso y ha de ordenarlo, hacerlo a su medida, a su imagen y semejanza, debe domesticarlo y codificarlo fuertemente si quiere un poco de paz, de seguridad. El Héroe romántico ya no se contentará con el orden frente al caos, las cosas se han complicado y ha de fundar un territorio, no tiene miedo al peligro, su miedo no es a sentirse inseguro sino a no ser él mismo; el margen de descodificación del artista romántico es mayor y por eso funda territorio, pero de una manera que no cesa de perturbarlo pues en el fondo de su alma sabe que hay algo más, la Tierra, que le llama con la fuerza de lo Natal y que pretende abrirlo al Cosmos. Pero las fuerzas del artista romántico no dan para tanto, bastante ha tenido ya que sufrir.

Si el artista Creador desafió al Caos con un orden geométrico, dogmático, binario, católico, un estilo clásico, el Héroe romántico no cesará de producir turbulencias que emanan del fondo de la Tierra, del territorio y del pueblo que la constituyen. Pero un estilo nuevo ha de surgir aún, no para hacer frente al caos ni para fundar una patria, sino para abrirse al cosmos en un movimiento nómada que prescinde de órdenes clásicos que lo estabilicen y de territorios que lo guarezcan. Y, sin embargo, en cada estilo anterior no paran de producirse ya actualizaciones en los futuros, y en cada estilo futuro no paran de producirse *retroactualizaciones* en estilos anteriores: una maquinaria realmente compleja que lanza continuamente las tres fases del

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 200. La alusión a las plantas y a Castaneda es recogida varias veces a lo largo de las obras de estos autores y se refiere al poder alucinógeno de ciertas especies como la datura para producir efectos reales sobre los cuerpos de quienes las toman en una conexión tan legítima por otra parte como la de leer un libro, hacer el amor con alguien o asistir a un mitin.

ritornelo, todas a la vez, cada una en todas. El artesano cósmico, intercesor o personaje o rostro del artista moderno busca cosmos para abrirse a él. ¿Y qué busca el ironista de Rorty? ¿no era un cierto *cosmopolitismo*? ¿no buscaba evitar quedar atrapado en una tribu errónea, en la lengua del vecindario, en las consignas de un adoctrinamiento en la tradición de sus antecesores? ¿no buscaba abrirse a todo aquello que siempre le pareció ajeno?: Sí. Las cosas se hicieron más complejas y ambos, el artesano cósmico y el ironista-cosmopolita, ambos artistas de la ampliación del léxico y del mundo, grandes descodificadores de su propios códigos, autodescodificadores, no cesan de transformarse, de autotransformarse; su rostro ha cambiado, es la encarnación de una autopoiesis y ahora empiezan a tener la cara que *se merecen* y no la que heredaron de sus progenitores culturales. La trama de contingencias que han trazado, el rizoma que no paran de producir corresponde a la plasticidad de sus intenciones y se expresa en sus facciones, en sus modos de existencia: permanente encarnación de sus modales y de sus atributos. 'Idiota' ³⁶⁹ llaman Deleuze y Guattari al personaje conceptual que piensa por sí mismo, pensador privado frente al profesor público. Y distinguen entre idiota moderno y antiguo: "El idiota antiguo quería lo verdadero, pero el idiota moderno quiere convertir lo absurdo en la fuerza más poderosa del pensamiento, es decir crear. El idiota antiguo sólo quería rendir cuentas a la razón, pero el idiota moderno, más cercano a Job que a Sócrates, quiere que le rindan cuentas de 'cada una de las víctimas de la Historia', no se trata de los mismos conceptos. Jamás aceptará las verdades de la Historia. El idiota antiguo quería darse cuenta por sí mismo de lo que era o no comprensible, era o no razonable, estaba perdido o a salvo, pero el idiota moderno quiere que le devuelvan lo que estaba perdido, lo incomprensible, lo absurdo. A todas luces no se trata del mismo personaje, se ha producido una mutación."³⁷⁰ Ya lo decíamos, una mutación puede sobrevenir cuando existe cierto margen en el código (que antes servía de respuesta a ciertas circunstancias pero ya no) y otros fragmentos de código se insertan en el primero que era ya inservible (diríamos el receptor) para renovarlo y hacerlo capaz de afrontar nuevas vicisitudes. El pensador privado en Deleuze trata de un pensamiento del

³⁶⁹ DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?*, Op. Cit., p. 63.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 64.

Afuera, de lo imposible; el pensador privado de Rorty también, pues no hay norma ni privada ni pública que deba limitar, o de hecho limite, ese pensar. El movimiento de ambos, del artesano cósmico/pensador idiota o del ironista/cosmopolita es bien parecido... un movimiento de apertura, máximo de desterritorialización, máximo de desvinculación de un vocabulario concluyente, máximo de despersonalización y, sin embargo, consistencia, metaestabilidad y, de algún modo de solidaridad. Un rostro no se improvisa, (la cirugía plástica es como el best-seller, tiende a la homogeneidad), un verdadero rostro, incluso cuando es mutante es el resultado de muchas microoperaciones que no son de estética (¡gracias a Dios!) y que lo hacen muy *diferente*, un estilo facial. Intercesores o personajes conceptuales o rostros que son otros tantos del pensador privado que siempre es un artista y que supone una maquinaria para alisar el espacio y despejarlo de coordenadas o de mojones.

Gadamer difícilmente concederá algo a la subjetividad, su operación de desmantelamiento de la conciencia estética, subjetiva, le hace conferir el estatus de sujeto al propio juego o a la obra de arte. Era una opción legítima si quería desembarazarse de la distinción estética y reivindicar para el arte un papel cognitivo. Pero si salvásemos esta necesidad reivindicativa del elemento puramente cognitivo encontraríamos un médium envolvente que se podría proponer también como intercesor, personaje o rostro. No hace falta que sea persona, animal o planta, puede ser el lenguaje, pero también el juego transformado en construcción: la obra de arte, 'un agenciamiento' que escapa de los estratos para formar, *construir*, un territorio. No está claro en Gadamer el protagonismo del artista en la construcción de la obra, a menudo se confunde con el del espectador intérprete. Pero acaso esto no debe importarnos, no se trata de protagonismos sino de que exista una intermediación gracias a la cual la realidad sea transformada. El médium, *Die mitte*, puede ser un personaje, incluso una *haecceidad* en el sentido que vimos en Deleuze y Guattari; si su rostro es el de una sinfonía, una acuarela, una teoría, un poema o un mapa de tantas cosas, puede carecer de importancia, no en vano es *el medio en*. Y medios son también el ironista/cosmopolita y el artesano cósmico. Su intermediación es imprescindible, son vehículos de innovación frente a unos

mecanismos que han quedado obsoletos; ellos tratarán de adaptar nuestros recursos a las nuevas circunstancias, y las actuales que padecemos cada día, quizás no haya ni que decirlo, no se corresponden con el progreso a toda costa, sino a un progreso *consistente*, sostenible; otra cosa serían revoluciones frívolas, propuestas críticas sin propuestas productivas, etc. O se tiene en cuenta el todo, en el sentido de Omnitudo de Deleuze y Guattari, o una especialización de los progresos sólo continuará produciendo atroces marcas verdaderamente ciegas. Quizás lo deseable es que -para evitar tomas de poder (y de saber) y reducciones y reconducciones de la Máquina de guerra en Aparato de estado- el intermediario devenga imperceptible. Pero ése es otro largo tema que sólo apuntaremos más adelante.

CAP. V.

EPÍLOGO

Las posibles conclusiones de esta tesis se han producido en el capítulo anterior. El presente capítulo, después del estudio de los conceptos propuestos por cada autor y de tratar de establecer relaciones entre ellos, se presenta con un carácter fundamentalmente ensayístico y necesariamente breve (no es posible demorarse en cada una de las posibilidades entreabiertas en las relaciones transversales); y en él se plantean como convenientes una escueta recapitulación y una prospección. La recapitulación será útil para resumir/recordar algunos de los aspectos vistos anteriormente, insistir en algunos de ellos y dar paso a la prospección. Ésta, tratará de sondear la operatividad de algunos de los conceptos aquí estudiados en algunas de las experiencias artísticas del pasado siglo XX.

Ni en la recapitulación ni en la prospección queremos encontrar denominadores comunes, ni una meta-regla que pretenda incorporar todas las intenciones y las circunstancias de cada uno de los autores teóricos o artísticos, sus conceptos o sus prácticas.

En la recapitulación, el estudio de las relaciones transversales, entre los conceptos artísticos vistos y las tres figuras artísticas propuestas por los autores (el jugador, el ironista y el artesano cósmico) no puede concluir –ya lo decíamos– que exista entre ellos una relación verdaderamente parental, sino acaso la parecida voluntad de apertura y de ampliación de aquello que llamamos ‘ser’ de un modo u otro en los capítulos precedentes; creemos que no es poco. Y en esta ampliación del ser, los mecanismos utilizados por cada uno de los autores no son idénticos pero sí que guardan cierto aire de familia que quizás tenga mucho que ver con el momento histórico que comparten.

En la prospección nos asomaremos a los ejemplos de los *diversos universos* creadores de Marcel Duchamp, de Constant Nieuwenhuys y de Ilya Kabakov con la intención de atisbar en sus producciones algunos de los mecanismos teorizados en este estudio. Si el juego vaivén, la ironía y el rizoma-ritornelo han participado de algún modo en la práctica artística de estos autores habremos dado con la posibilidad de emprender el siguiente paso en una investigación que se presenta larga y enjundiosa y de cuya trayectoria esta tesis es sólo el paso inicial y este capítulo el primer eslabón de una cadena de ensayos que se encuentran ahora en un momento apenas incipiente.

5. 1. UNA BREVE RECAPITULACIÓN

De las relaciones entre los tres conceptos que hemos estudiado hasta aquí se puede obtener, visto lo visto, una conclusión necesariamente contingente: se trata de tres movimientos del pensar, del vivir, del crear (cada uno de ellos, el juego-vaivén, la ironía y el rizoma-ritornelo nos hablan del pensamiento, de la vida y del arte de manera prácticamente indisoluble); tres movimientos que son automovimiento y que producen endoconsistencia o autoconsistencia.

Hemos podido observar que desde una primitiva posición de rigidez (sea la tradición, la verdad, el territorio, etc.), que impide encarar la complejidad creciente, se abren grietas que producen un cierto temblor en las estructuras. Ese temblor-vaivén, temblor-oleaje, temblor-ironía termina abriendo espacios de movimiento, automovimiento de necesaria apertura que dará lugar a una transformación en algo mucho más flexible y - paradójicamente o no- mucho más consolidado, más consistente, más autoconsistente.

En la propuesta de Gadamer el juego-vaivén se genera en el movimiento entre el jugador y lo jugado y se produce un intercambio progresivo de papeles que, sin embargo, nos pillarán por sorpresa: el jugador termina siendo lo jugado, lo que se pone en juego. En el movimiento se suceden los avatares, se producen acontecimientos, se generan territorios lúdicos y de experiencia, pero lo concluyente, lo importante, es que se ha producido una

transformación. Todo aquello que era azaroso, experimental, lúdico, etc. da lugar a una construcción y eso que resulta construido, y de lo que la realidad era su materia prima, es la obra de arte. Gadamer nos lo deja meridianamente claro: transformación del juego en construcción que es obra de arte. Construcción que, al quedar lejos de los intereses utilitarios de la praxis vital y de la vida regida por el dominio de lo instrumental, no es otra cosa que -como decíamos- arte, una actividad que, lejos del ensimismamiento, encuentra en sí misma su patrón y amplía la realidad del mundo y del ser.

La ironía de Rorty tampoco parece dejar dudas respecto a su carácter de movimiento y de producción de una distancia. Educados en el léxico último de su tribu o civilización, los ironistas comienzan a descreer de aquello que les contaron sus antecesores de generación en generación y que ha dado lugar, progresivamente y con numerosas sedimentaciones, a la tradición (ese conjunto de prejuicios del que nos habla Gadamer) que les cuenta qué cosa es el mundo y qué cosa son ellos. El ironista, que tiene serias dudas sobre la conveniencia de haber sido educado en semejante tribu, inicia una actividad de nomadismo propia del que no se conforma con la seguridad de un territorio clausurado por lindes físicas y mentales. El contacto con otras tribus, con otras tradiciones, con otras maneras de pensar y de vivir, le hacen ver que *otros modos* son posibles y que, en cualquier caso, el suyo, el que heredó, no es necesariamente mejor que el de los otros. El ironista comienza a asumir otras versiones del mundo (y con ellas, a asumir el riesgo consecuente al desarraigo) y a trazar líneas inseguras y a construir pasos provisionales entre las diversas maneras de estar en el mundo que él va conociendo. Y llega a plantearse que su propia descripción -del yo que le distingue y del mundo que le sobrepasa- puede ser algo a crear y no algo que venga determinado por la tradición mediante la cual otros le contaron cómo era todo. Él también puede ser un artista y hacer lo que siempre, y a pesar de las diversas circunstancias, han hecho los artistas: describir el mundo en sus propios términos, ampliarlo... ampliarse. El movimiento de Rorty va desde un estado de estupefacción y reconocimiento de la contingencia de su vecindario intelectual (y de las versiones del mundo que le han sido transmitidas) hasta una solidaridad construida en la que lo que

hace la función de transmisor y de elemento de juntura es la propia autoironía (autoironizar sobre el yo y sobre las versiones heredadas de ese yo y del mundo) que transforma el ser y lo amplía, lo saca fuera de sus casillas vecinales.

Deleuze y Guattari no cesan de invocar el movimiento, hasta el punto de que algunos, acriticamente, los han calificado como 'metafísicos' del movimiento. El rizoma y el ritornelo son movimientos del pensar, o el pensamiento mismo puesto en movimiento, un pensamiento que ha devenido creador, artista. En el caos surge un centro estable fruto de una cantinela, una repetición. El territorio se funda a su alrededor con la esperanza de defenderse de los peligros de la masa oscura, pero pronto surge la necesidad de obtener más fuerzas, las que vienen de ese afuera ignoto y, por tanto, terrible. Hay que salir, hay que ir fuera del territorio: para enriquecer el propio, para fundar otro... para no necesitar territorio sino abrirse al cosmos. El nómada, artesano cósmico, creará un territorio transportable y neumático o fundará el territorio en su propia piel a la que también terminará desterritorializando; su cuerpo no tiene órganos, sus animadores, de los que surge el aliento vital y creador, no son organizadores, son vectores de deseo, vectores de movimiento que lo llevan de acá para allá consolidando cada paso. Crear lo nuevo es ahora lo que tiene algún sentido, el sentido de crear sentido y no el de encontrarlo oculto bajo no se sabe qué disfraz metafísico o teológico. La desterritorialización amplía el mundo, abre el ser al cosmos, el inter-ser es un ser ampliado y siempre en vías de consolidación.

Son tres movimientos que, a pesar de sus diferencias, comparten ciertos aspectos. Desde lo rígido y estable, desde las convenciones y los reglamentos, desde los cuerpos organizados y el sentido común, desde el método y sus instrumentos, desde el orden y la unificación, surge –por insuficiencia ante la progresiva complejidad del mundo- lo inestable, incierto y numeroso (vaivenes y juegos, versiones y descripciones, multiplicidades y azares). Algo se pone en marcha (algo, aunque agazapado, ya estaba en marcha desde el principio): un afán de liberación del Estado, del Método, de la Unidad, del Orden, de los Dioses, del Rey, del Progreso, del Consenso, de

la Opinión, de la Genealogía y de la Historia (todos esos andamios que han servido para enfrentarse al caos). Y ese algo puesto en marcha no se corresponde ni con la subjetividad ni con la trascendencia, esa especie de coartadas en la que se atrincheraron otros supuestos libertadores que resultaron ser, incluso a su pesar, los más terribles verdugos. Hay que desbordar lo Uno y abrazar lo Múltiple (las interpretaciones, las redescripciones, las diferencias), pero ¿cómo realizar ese movimiento? Y ¿es esto, de todos modos, realmente emancipador? ¿merece la pena? No tenemos respuesta segura, sólo sabemos que lo que nos legaron en un sinfín de prescripciones y dogmas atenaza nuestros corazones y somete nuestros talentos. Por tanto, hay que experimentar: EXPERIMENTAD!!! (lo dice Gadamer, lo dice Rorty, lo dicen Deleuze y Guattari). Lo que se pone en marcha es la experiencia misma ¿la vida? El movimiento es el de la experiencia; moverse para experimentar, danzar la danza rítmica de los intrépidos pero sin emprender el desvarío de los incautos. Máxima prudencia (lo dice Gadamer, lo dice Rorty, lo dicen Deleuze y Guattari). Experimentar y consolidar. Qué pone en marcha ese movimiento de la experiencia: el arte. ¿Cómo? Abriendo, ampliando y al mismo tiempo consistiendo, consolidando, solidarizando: como el arte. El movimiento aguerrido nunca fue el de los pobres alocados que jamás llegaron a cruzar el umbral de sus necesidades sino el de los arriesgados aventureros que trataban de afianzar cada paso en busca de un más allá al que es mejor llegar vivo. La consistencia, la construcción, la solidaridad están ya en cada paso de estos movimientos de apertura propuestos. Máxima prudencia. El movimiento es hacia la construcción, una construcción que se sabe no definitiva. La construcción -de la obra de arte que nos describe, de la teoría que nos explica, de la praxis que nos experimenta- es siempre contingente; el movimiento es por tanto infinito, como infinita es la labor del artista que juega, que ironiza, que se abre al cosmos. La consistencia será precaria, apenas una labor de pespunte, un vaivén (sólo tenemos líneas y movimientos nos decían Deleuze y Guattari; no tenemos descripciones definitivas nos decía Rorty; las interpretaciones son contingentes nos decía Gadamer), pero debemos elegirlo frente a la momificación de la costumbres y los catecismos de cualquier índole y frente a las yuxtaposiciones caprichosas y los estúpidos collages del relativismo vacío. Descreer no es

fácil. Abrir el ser, ampliarlo en esos movimientos desterritorializantes y luego consistirlo parece ser la tarea del arte y de ese pensamiento que, por fin, ha devenido artista, se reconoce 'artista'.

Acaso la tarea del artista que ya no es creador ni héroe, sea la de ampliar el descreimiento y con ello ampliar la vida (despojarla de sus viejas rémoras, de sus lastres más rancios) en beneficio de un ser más amplio. No más órdenes, no más territorios; ningún Orden ni Tierra de fe. Los movimientos que nos proponen los autores estudiados son los de la creación en el descreimiento, articular realidades diversas con la frágil consistencia del descreimiento. Quizás un eslogan a la manera de Deleuze y Guattari: *el descreimiento que todo lo despega y que, sin embargo, todo lo pega*, como la ironía, como el juego. Un ejercicio de metaestabilidad. Estos despegados y pegados son movimientos de y en la inmanencia; una trama precaria de líneas, llena de agujeros y trampas, por la que hemos de transitar a medida que la generamos. Sus límites no son barreras, son límites transitables. Vivir, pensar, crear, son vectores apenas distinguibles (apenas hemos podido distinguirlos en esta tesis) y acaso lo mejor sea nos distinguirlos, aunque sí apostamos, lo explicábamos en el prólogo, por la especificidad de lo artístico. Pero, a pesar de esa especificidad, el movimiento es entrelazado, nunca se mueve uno solo, siempre arrastra su vector a otras líneas de errancia: el pensamiento arrastra a la vida y a la creación, y ésta a la vida y al pensamiento, y no hay pensamiento ni creación sin la vida viva. El arte nunca se ha movido solo, siempre arrastró a la vida y al pensamiento y fue arrastrado por ellos. Pero entrelazarse no es confundirse. Ni la yuxtaposición, ni el collage son ejemplo de nada, se trata de otra cosa. Paradójicamente Deleuze y Guattari no encontraron mejor forma, mejor imagen, que la del Patchwork, un mal ejemplo, por estático. Nos decían, sin embargo, los mismos Deleuze y Guattari que los fuertes merodean las fronteras y que los débiles se atrincheran en uno de sus lados. Las fronteras del pensar, del crear y del vivir nunca estuvieron claras y por eso no es fácil transitarlas, a cada paso surge la tentación de escorarse a un lado con la fuerza de los vientos que soplan de este o aquel territorio. La frontera no es un buen lugar para conseguir, meramente, sobrevivir, ni un buen lugar para calcar, meramente, los mapas hechos por otros con el fin de reconocer las

lindes que no deberíamos traspasar, ni un buen lugar para repasar, meramente, las consignas que la Historia nos ha legado. El aventurero que quiere poder narrar los desafíos padecidos, el ironista enajenado en otras tradiciones que no son la suya, el jugador arriesgado y sin embargo prudente, el artista que ambiciona un mundo nuevo y un pueblo nuevo... no atraviesan fronteras, eso sólo constituiría un intercambio de seguridades; ellos, todos creadores, las recorren y las modifican, en cierto sentido las gastan, las adelgazan y las hacen desaparecer de tanto visitarlas, de tanto recorrerlas, pero nunca las olvidan: máxima prudencia y, también, riesgo máximo.

En las transversales que hemos descrito (Condicionalidad del mundo y de lo que decimos de él, Azar y Contingencia: nuestros aliados, Contra el destino, Automovimiento, Intermediación: inter-ser, Consistencia y disidencia, Transformación y creación, Pragmática y revolución, Conflictos de la producción social del arte, Rostros del pensamiento y del arte) reconocemos a los artistas que han estado mirando de frente al mundo en las últimas décadas y a los teóricos que han glosado estas apuestas verdaderamente arriesgadas y, sin embargo, del todo prudentes: una verdadera lección.

5.2. UNA BREVE PROSPECCIÓN

El pensamiento ha devenido artístico, y la vida (quizás nunca dejaron de serlo). Las figuras compuestas por los autores que aquí hemos visto nos traen otros tipos, otros personajes, otros rostros que, sin embargo, no nacen de ningún idealismo, de ningún subjetivismo, de ninguna trascendentalidad y no atienden a ningún destino. El más puro pragmatismo, el más lúcido descreimiento, la perentoriedad de sus experiencias, son hoy, desde hace algún tiempo ya, hacedoras de otros modos de expresión. Construir desde la fragilidad de un vaivén o de una ironía o de un territorio incierto es una nueva manera de proponer construcciones artísticas. Su modo de cambiar el mundo no se fundamenta en consignas ni doctrinas, ni en explicaciones científicas; su empirismo es radical, su camino el de la experimentación, el de la experiencia, que no cesa de preguntarse 'qué pasaría si...'. Su modo de cambiar el mundo es el que no se plantea cambiarlo, quizás sólo construir y transformar algunas

pequeñas cosas y encontrar algunos espacios donde jugar con ellas, donde conjugarnos. Y, sin embargo, un cierto afán de totalidad, de reunión, recorre sus propuestas, una necesidad de conexión que rompe con la tradición de las sucesivas rupturas con el pasado (esa imagen del progreso a cualquier precio). Un modo de prudencia y una vocación de consolidar cuanto viene al caso. Y casi todo viene al caso. Un Cuerpo sin Órganos, pero en definitiva un cuerpo. Vida y no necrosis, liberación y no marginalidad, revolucionarios sin Revolución. El artista del pragmatismo, del descreimiento, fue agraciado con un don de lenguas que más que para hablar le sirve para prestar oídos. No se trata de comunicar sino de componer lo imposible, de practicar la intermediación, de producir diversas maneras de estar juntos, como las olas del mar, escuchar el rumor de cada ola y de todas a la vez. Un cierto orden que nos libere del Orden, una cierta organización que nos libere de la Organización. Esas maneras de hacer convivir lo que en principio parecía imposible es lo que las construcciones de Gadamer tratan, las redescripciones de Rorty intentan y los rizomas-ritornelos de Deleuze y Guattari procuran. Esos artistas hace tiempo que parecen estar aquí, esas maneras han sido intentadas ya varias veces en distintos contextos. Pero no siempre parecen haberse leído bien sus intenciones. Son artistas que parecen no tener léxico último (o muy escaso); son aquellos que han hecho de una cierta despersonalización su mayor tarea y ello les ha reportado una libertad de movimientos envidiable. Esos artistas-pensadores se dieron cuenta de que la fe mueve montañas que terminan aplastándole a uno. Maestros del descreimiento y de la negociación, son algunos de los que quizás mejor han abierto brechas al mismo tiempo que proponían suturas lúdicas; los que mejor han generado grietas al mismo tiempo que lanzaban puentes de ironía; los que mejor han roto fronteras al mismo tiempo que reunían a las gentes de ambos lados alrededor de una cancioncilla, de un estribillo. Una nueva marca ciega, la nueva marca ciega de no tener más marca ciega que la de no tenerla, ha aparecido en las agendas de estos buscadores de espacios de negociación. No es el orden lo preocupante, no es el territorio su necesidad, y ni siquiera el cinismo los fundamenta. La marca verdaderamente ciega de no creer y, sin embargo, tener que hacer. Sin consignas, sin arcanos, sin doctrinas, sin fe, sin Revolución, sin objetivos... ¿por qué seguir? ¿para qué seguir? ¿cómo hacerlo? ¿quiénes

tratan de hacer.. qué? Duchamp (francés nacionalizado norteamericano, 1887-1968)... Constant (holandés, 1920-2005)... Kabakov (ruso, 1933-)... propiciadores del acontecimiento, escenificadores del azar y del juego. Una nueva regla en cada jugada, todo por hacer, todo por inventar... y nada quedará hecho, nada será definitivamente inventado. Veamos.

Duchamp, Constant y Kabakov han caminado por senderos distintos y no es este el lugar para examinar exhaustivamente esos caminos. Para lo que sí puede servir este epílogo es para identificar algunos rasgos, algunos mecanismos, algunas trayectorias, algunos afanes semejantes que los acercan entre sí y los hacen de algún modo 'co-autores' de los conceptos y de las atmósferas, las olas, que hemos estado estudiando en las páginas anteriores.

La nómada y compleja *Boîte-en-valise* de Duchamp o *Mile of String*, un diseño intrincado, laberíntico, de la Exposición "Primeros Papeles del Surrealismo" del año 1942; el 'panutópico' y múltiple *Palacio de los proyectos* de Kabakov o su instalación *Diez personajes* desplegada en varias habitaciones; el rizoma psicogeográfico *New Babylon* de Constant... o su serie de pinturas sobre el laberinto; en todos ellos rasgos del Cuerpo sin Órganos (una organización no jerarquizada, no causal), dispuesto al juego y a la consistencia antiutilitaria. No encontramos jerarquías en *La Boite*, sólo un cierto orden, pero no un Orden; ni en el *Palacio de los proyectos* que pretende un lugar para que sean visitables las utopías de 'transformación y mejora del mundo'; ni mucho menos en el laberinto dinámico de *New Babylon*, fruto de un situacionismo inspirador del urbanismo unitario sometido a la revisión permanente de un espacio de juego que se quiere a disposición del *homo ludens* frente al espacio de trabajo del *homo faber*. Y sí encontramos algunos criterios compartidos: el azar, el juego, la ironía, el descreimiento, la ausencia de objetivos, la horizontalidad, cierto pragmatismo, la experimentación, el movimiento, una cierta idea de totalidad desjerarquizada, etc.

5.2.1. DUCHAMP, el artesano cósmico

La *Boîte-en-valise* es el resultado de varios ejercicios de resumen que Duchamp elabora a lo largo del tiempo desde el primer intento, *La Boîte*, en 1914 pasando por la *Boîte Verte* de 1934. En 1941, después de cinco años de paciente trabajo, publica la versión definitiva de sus cajas-museos dentro de una maleta. Su proyecto se hace expresamente nómada. Y como nos dice Ecke Bonk, "constituye un modelo tridimensional de la irónica, escéptica, 'cartesiana' visión del mundo de Duchamp"³⁷¹.

En efecto, la *Boîte-en-valise* recoge en 69 ítems, "aproximadamente todas aquellas cosas que he producido".³⁷² La intención de Duchamp es la de recoger su trabajo en una edición facsimilar que potencie el carácter de cada uno de sus esfuerzos productivos por la reunión con los otros. "Siempre sentí que mostrando un cuadro en un lugar y otro en otro es como amputarse un dedo o una pierna cada vez"³⁷³. La idea de conjunto, de interconexión de cada una de sus obras con todas las demás es algo que Duchamp pone en marcha y ejecuta de manera absoluta en la *Boîte-en-valise*. (Del mismo modo procuró la reunión de casi toda su obra conveccional –no facsimilar, queremos decir– en el museo de arte de Filadelfia a partir de la casi exclusiva colección de su obra de los coleccionistas Louise y Walter Arensberg). Según nos dice Bonk, "la *Boîte* en lugar de presentar sus contenidos en la secuencia lineal de un libro, simula las horizontales y verticales de una habitación perfectamente hecha a escala. A través de un simple pero ingenioso sistema de construcción, las elaboradas reproducciones en la *Boîte* devienen un ensamblaje escalado en el cual incluso las reproducciones planas de pinturas consiguen la cualidad de objetos miniaturizados, ítems."³⁷⁴ Cada una de las diversas obras se ha hecho un hueco en esa maleta nómada, ha recibido un sitio desjerarquizado desde el que no cesa de relacionarse con las demás, de jugar con las demás en un sistema de interconexiones un tanto laberintiano, un tanto rizomático. (Hemos de considerar el amplio sistema de repeticiones

³⁷¹ BONK, E., *Marcel Duchamp The Portable Museum. The Making of the Boîte-en valise de ou par MARCEL DUCHAMP ou RROSE SELAVY*. Thames and Hudson Ltd, London, 1989, p. 21.

³⁷² Declaración de Duchamp recogida en *Ibidem*, p. 20.

³⁷³ *Ibidem*, p. 19.

³⁷⁴ BONK, E., *Op. Cit.* p. 20.

diferentes y redundancias que Duchamp pone en marcha en todo su trabajo como algo característico y absolutamente a favor de la tesis que aquí estamos desarrollando). Como pseudo-rizomática es la intervención de Duchamp *Mile of String*³⁷⁵, una milla de cuerda que obstaculizaba 'laberínticamente' el paso de los espectadores al espacio habitual de exposición; la red de cuerdas impide la contemplación convencional de las obras al mismo tiempo que hace que se relacionen entre ellas de manera física. De esta exposición nos dice N. Bravo que el autor al mismo tiempo destruye el espacio expositivo y lo poetiza: "¿El laberinto de madejas enmarañadas de cuerdas destruye el espacio expositivo o lo poetiza? Sí a las dos cosas. El terreno de juego es de una sutil ambigüedad: ¿la suspensión espacial de un material tan pobre como heterodoxo se revela contra los convencionalismos como una expresión antiartística o es una forma de ampliar la plasticidad de la obra resituándola en *lo que queda entre las artes*? Sí, de nuevo a las dos proposiciones de esta disyuntiva."³⁷⁶ Y creemos que es pseudo-rizomática porque emplea un elemento de sobredimensionado, un $n+1$, donde 1 es la cuerda (la red de cuerdas) que aunque teje algo parecido a un rizoma tiene un carácter unificador (meta) y por tanto absolutamente desviado de las características del rizoma. Sin embargo, si consideramos la red de cuerdas más como elemento metafórico visible (a pesar del mal concepto que de la metáfora tienen Deleuze y Guattari), de la relación entre las obras, estaremos más cerca de poder caracterizar el conjunto como rizoma. En cualquier caso, la intención de Duchamp creemos que estaba muy clara poniendo el énfasis en la

³⁷⁵ Intervención de Duchamp en la exposición *First Papers of Surrealism* en la Whitlaw Reid Mansion de Nueva York. Natalia Bravo nos describe esta intervención: "El espacio del que se disponía para el gran acontecimiento era un salón histórico –ciertamente ostentoso- poco indicado para exhibir obras de arte moderno. Sin embargo, la escenografía duchampiana transformó radicalmente el escenario desafiando el contexto original del lugar. Con ayuda de André Breton, Jacqueline Lamba, Max Ernst y el joven escultor norteamericano David Hare, Duchamp empezó a enredar el hilo de algodón blanco haciéndolo pasar entre las suntuosas lámparas, a lo largo del techo (cubriendo un grandilocuente fresco del siglo XIX), por las repisas de la chimenea y, sobre todo, por los paneles móviles sobre los que colgaban los cuadros surrealistas. La operación era sencilla, artesanal, incluso rudimentaria, pero el resultado, que cumplía al pie de la letra las expectativas requeridas, se mostraba altamente efectivo, si cabe espectacular. Configuraba de este modo una gigantesca tela de araña que invadía por completo el espacio expositivo, una especie de "horror vacui" que contaminaba con sus formas caprichosas el resto de las obras". BRAVO, N., "Teatralidad e impureza en los espacios expositivos de vanguardia" en AA. VV., *Las ciudades históricas del Mediterráneo*, Dpto. Historia del Arte de la Universidad de Málaga, Málaga, 2006, p. 294.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 294.

intermediación irónica y en la dificultad de acceso a las obras; a pesar de que en su habitual distanciamiento público (también irónico) rebajase sus pretensiones y manifestase: "Era la forma más barata de atraer la atención del público al entorno surrealista. Esto es todo lo que quería hacer, nada especial."³⁷⁷

Tanto en la *Boîte-en-valise* como en *Mile of string* podemos encontrarnos con lo que Juan Antonio Ramírez llama una lógica aditiva³⁷⁸ y que es el fundamento básico de la propuesta copulativa de Deleuze y Guattari en el rizoma. La Multiplicidad sustantiva, el rizoma, se manifiesta en ambas obras (o conjunto de obras); la 'Y' no cesa de hacer copular unas obras con otras en una labor de producción de rizoma que sigue a la desterritorialización reterritorialización continua propia del ritornelo. El Cuerpo sin Órganos no cesa de producirse, las relaciones entre las obras no cesan de reactivarse, las redescpciones y reinterpretaciones tienden al infinito. Los estribillos, las redundancias, aparecen por doquier, siempre distintas, siempre reinterpretadas, siempre redescritas. Incluso las notas e interpretaciones, las instrucciones de desplegado de las obras en la *Boîte-en-valise* forman un conjunto organizado pero sin órganos. Todo refiere a todo y Duchamp reenvía por el mundo una especie de catálogo razonado de su propia obra que él mismo ha diseñado y que contiene sus propias producciones en "miniatura"; en una especie de *fractalidad* viajera lo único que parece faltarle entre los componentes de esa maleta es otra maleta en miniatura que vuelva a contener esos componentes y así hasta el infinito.

Duchamp practica la ironía de manera radical. Sus máquinas irónicas y eróticas (acaso sean lo mismo: la producción de una distancia) producen, paradójicamente, la distancia 'cartesiana' que Duchamp requiere para mirar el mundo. De las dos obsesiones duchampianas que cita Ramírez, "el descrédito de la ciencia positiva y de la seriedad solemne de La Verdad (en singular y con mayúsculas)" y "la primacía del amor"³⁷⁹, podemos concluir

³⁷⁷ Entrevista a Marcel Duchamp (1945) recogida en KACHUR, L. *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dalí and Surrealist Exhibitions Installations*, Cambridge, MIT Press, 2001, p. 182.

³⁷⁸ RAMÍREZ, J. A., *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p. 13.

³⁷⁹ *Ibidem*, pp. 15,16.

que acaso son dos caras de la misma moneda y que plantean un parecido excepcional con la ironía de Rorty como descrédito de 'La Verdad' y con la solidaridad fruto del descreimiento. "Me gusta la palabra 'creer' –le dijo Duchamp a Sweeney-. En general, cuando alguien dice 'sé', es que no sabe, sino que cree."³⁸⁰ Y Duchamp fundamentalmente descrea. Descrea de la diosa fortuna que derrama sus dones sobre los artistas y descrea de la posteridad: "Los artistas de todos los tiempos son como jugadores de Monte Carlo, y esta ciega lotería permite a algunos tener éxito y arruinar a otros. En mi opinión, ni los ganadores ni los perdedores deberían preocuparse por esto. Todo ocurre por pura suerte. La posteridad es una verdadera puta que estafa a algunos, rehabilita a otros (El Greco) y se reserva el derecho de cambiar su mente [su criterio] cada 50 años."³⁸¹ Duchamp hace de la duda su compañera de viaje más fiel. Con la duda ironiza sobre cualquier aspecto de la vida y juega. Duchamp no cesa de jugar: al ajedrez, a la ruleta, al escondite, a las máscaras, a escandalizar... y de jugarse: su identidad, su posteridad, etc. Perfecto jugador gadameriano, perfecto ironista rortyano y perfecto artesano cósmico deleuziano... ¿no es Duchamp el modelo de artesano lento, meticuloso, retardado y retardatario? ¿No es la *Boîte-en-valise* la obra de un hombre meticuloso ("I think I am a meticulous man"³⁸²) y cósmico que se trataba con el azar de tú a tú? La maleta nómada se trata con el azar desde dentro y desde fuera, es una gran ola que contiene y produce olas más pequeñas, es el mar y es también la maleta de un pobre náufrago o de un emigrante que se presenta con mil caras, que lleva encima el resumen de lo que ha sido su vida (desde su austeridad vital parece querer decirnos que todo cabe en una maleta y que siempre es un buen momento para partir). Una maleta que contiene todo un encadenamiento de posturas, la creación de un verdadero estilo que (como nos decía Deleuze del Fosbury Flop en el salto de altura) producirá cambios cualitativos que han rociado el mundo con sus contaminaciones. Duchamp

³⁸⁰ M.D. Escritos, p. 161, citado por RAMÍREZ, J. A., *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Op. Cit., p. 14.

³⁸¹ BONK, E., Op. Cit., p. 18.

³⁸² *Ibidem*, p. 21. Además nos dice Bonk un poco antes a propósito de la *Boîte-en-valise*: "Mejor que usar técnicas rápidas de reproducción que se encontraban a su alcance, Duchamp optó por un elaborado y obsoleto método: impresión de calotipos con coloreado a mano a través de stencils. Usando técnicas que consumían mucho tiempo borró las fronteras entre el objeto de arte único el múltiple, entre el original y su reproductibilidad mecánica, y creó numerosos pasos o fases transicionales muy difíciles de definir o distinguir." *Ibidem*, p. 20.

es un verdadero intercesor según el *canon* de Deleuze y Guattari que hemos visto más arriba. Todos hemos corrido detrás de él. Él es el verdadero artesano cósmico: sus procesos artesanales y frágiles abren el mundo del arte al cosmos; la desterritorialización de sus obras resumidas en una maleta se dirige al universo. La extraña fragilidad de las obras de Duchamp las hace juguetonas y móviles... "Como los mismos trabajos individuales, el ensamblaje –el trabajo de su vida– es extrañamente frágil. Y con su Boîte, Duchamp ha creado una encarnación [una personificación] múltiple de su fragilidad."³⁸³ Una fragilidad que conduce a una cierta metaestabilidad; la maleta es asimismo un consolidado, un bloque de materia trabajada paso a paso, la gran maniobra en la pequeña maniobra (máxima prudencia). Sin embargo, Duchamp no afirma, Duchamp descree: "su convicción de la ausencia de propósito y significado de la existencia le da la libertad para concentrarse en cada minuto y no usar distinciones ni matices, y entrar en un reino en el cual incluso las categorías convencionales de visibilidad e invisibilidad no permanecen válidas"³⁸⁴. No hay destino en el que se resuelva la vida, o que la explique. Duchamp, como Gadamer, como Rorty, como Deleuze y Guattari transita y hace, camina y juega. Descree y crea. Sin más. En su novela hagiográfica nos dice de él Henri-Pierre Roché: "Víctor [Duchamp] no tiene necesidades ni ambiciones, vive al día. No pertenece a nadie (...) Él dice que respira a fondo y que mira al mundo sin querer influir en los demás. Eso es todo. [...] Víctor debe estar solo, es un solitario, un meditador, un pensador. Es, a su modo, un predicador. Trabaja por una moral nueva."³⁸⁵ Amplía el ser. Y llama desesperadamente al pueblo. Mientras observa el fracaso de la Revolución él mismo deviene revolucionario. Habita -recordando a Virilio citado en *Mil Mesetas*- como poeta y no como asesino. Descree y crea.

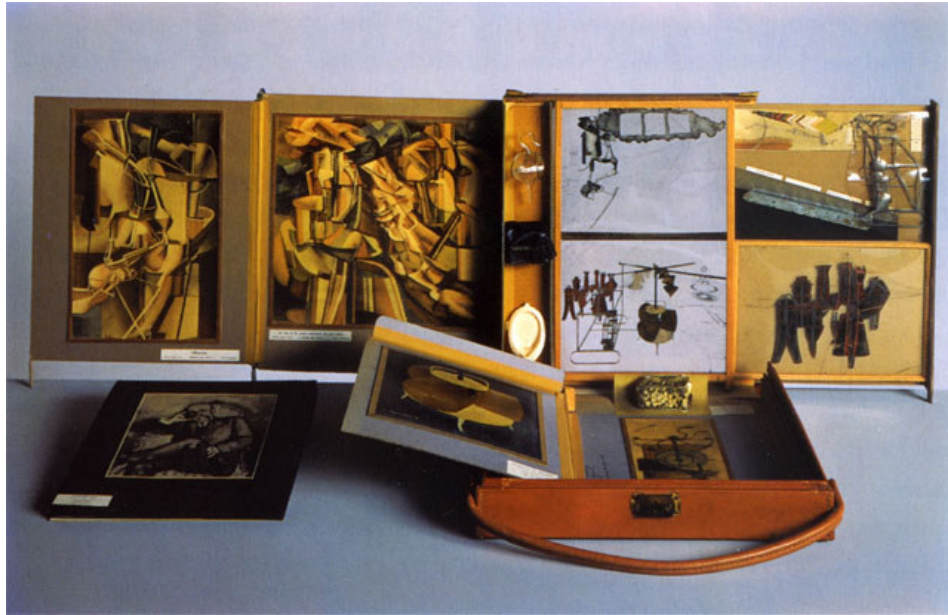
³⁸³ BONK, E., *Op. Cit.*, p. 21.

³⁸⁴ *Ibidem*.

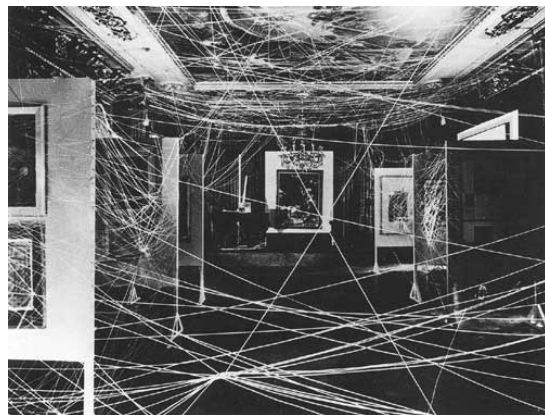
³⁸⁵ (H. P. Roché, Víctor, p. 19 y 57). Recogido en RAMÍREZ, J. A., *Op. Cit.*, p. 12.

MARCEL DUCHAMP, *Boîte-en-valise* (h. 1935-1941)





MARCEL DUCHAMP, *Mile of string* (1942)



5.2.2. **CONSTANT**, el jugador en el rizoma

En *New Babylon* -proyecto iniciado en 1958, versión urbanista de la deriva situacionista- y en el resto de sus obras situacionistas o post-situacionistas (la Internacional Situacionista se autodisolvió en 1972), especialmente en sus series pictóricas sobre el tema del laberinto, Constant renuncia a la forma fija, y lo dice expresamente: "Al renunciar a la forma fija, conquistamos todas las formas que inventamos y luego descartamos. [...] Lo que nos interesa es la invención ininterrumpida, la invención como modo de vida."³⁸⁶ Y este dinamismo queda expreso a través del concepto de 'urbanismo unitario' (denominado así tras la constitución de la Internacional Situacionista en 1957) que, como nos dice Constant, actúa "respondiendo a las exigencias de una creatividad dinámica, la creatividad de la vida, el urbanismo unitario será la actividad siempre variable, siempre viva, siempre actual, siempre creativa, del hombre del mañana (*Internationale Situationniste* núm. 3)".³⁸⁷

Constant también llama desesperadamente al pueblo y, desde una atmósfera psicogeográfica propiciada entre los situacionistas, nos dice: "el laberinto se impondrá de forma lógica y rápida como esquema espacial de referencia. La deriva urbana es un comportamiento típicamente laberintiano: el espacio se define conforme al trayecto llamado psicogeográfico porque es sensible a los sucesivos efectos del medio sobre la afectividad y el comportamiento. Espacio empírico, espacio vivido."³⁸⁸ *New Babylon* es para el pueblo futuro; una especie de rizoma megaestructural que consiste, autoconsiste; algo que el ritornelo 'situacionista' no cesa de producir. El ritmo del hormigón armado (armadura y no estructura) crece por intercalación: territorializaciones, desterritorializaciones, transversales, *haecceidades*. La ciudad discurre por grandes zonas sobreelevadas y el campo resulta de los espacios intercalares entre las megaestructuras. Constant diseña espacios transformables que harán efectiva su transformabilidad en tanto que las ocasiones así lo

³⁸⁶ Recogido en LAMBERT, J. C. "Constant y el Laberinto" en AA. VV. *Situacionistas* Museu d'Art Contemporani de Barcelona, ACTAR, 1996. p. 100.

³⁸⁷ *Ibidem*.

³⁸⁸ *Ibidem*, pp. 100, 101.

requieran. Toda una lógica rortyana de la redescrición, toda una lógica gadameriana de la interpretación y de la transformación en construcción. El espacio ha de ser continuamente reinterpretado, continuamente redescrito. Nada está determinado para siempre: el *homo ludens*³⁸⁹ habitará este espacio no-utópico y lo reconvertirá en función de sus necesidades lúdicas pues "actúa sobre su entorno: interrumpe, cambia, intensifica; recorre los trayectos y deja trazas de sus actividades. Más que una herramienta de trabajo, el espacio se convierte para él en un objeto de juego. Por eso quiere que sea móvil y variable. Como ya no necesita desplazamientos rápidos, puede intensificar y complicar el uso del espacio, que para él es principalmente un terreno de juego, de aventura de exploración. Su modo de vida se verá favorecido por la desorientación, que hará que el uso del tiempo y el espacio sea más dinámico."³⁹⁰ ¿No es eso un rizoma, un juego transformado en construcción, un modo de habitar irónicamente el mundo? ¿No es eso hacer del pensamiento y la vida un proceso artístico?

Un inter-ser juega en ese espacio lúdico, todo se produce en el *intermezzo*: los límites, el juego, la interpretación, los proyectos.... Nos lo dice Constant desde el mundo del *homo ludens*: "Este es el dilema del hombre creativo de hoy: el mundo del ayer ha acabado, el mundo del mañana tiene todavía un perfil borroso. Por necesidad, sigue siendo el diseñador impreciso, el semi-jugador. Sólo sugiere mientras querría jugar, juega mientras querría dar forma, sólo perfila mientras querría ser preciso. Pero sus bocetos del nuevo mundo futuro son importantes porque al fin abandona deliberadamente el mundo utilitario en el que la creatividad sólo era una evasión y una protesta, y se convierte en el intérprete del nuevo hombre, el *homo ludens*."³⁹¹ La experiencia irá designando, diseñando, las funciones a medida que se vaya produciendo. El sentido se va generando a medida que los acontecimientos vayan produciéndose. No existen los apriorismos. Cuando Constant habla de un laberinto dinámico en contraposición con la

³⁸⁹ Claramente determinada la obra de Constant por la lectura y el estudio del libro de antropología cultural HUIZINGA, J., *Homo ludens*, Alianza, Madrid, 2007

³⁹⁰ NIEUWENHUY, C., *El principio de desorientación*, en AA. VV., *Situacionistas* Museu d'Art Contemporani de Barcelona, ACTAR, 1996. p. 86.

³⁹¹ CONSTANT, "New Babylon: The World of Homo Ludens", 1970.

imagen clásica del laberinto estático está definiendo el rizoma³⁹² (el rizoma no cesa de hacerse pero también de deshacerse) pues “no habrá ya un centro al que se deba llegar, sino un número infinito de centros en movimiento. No se tratará ya de extraviarse en el sentido de ‘perderse’, sino en el sentido más positivo de ‘encontrar caminos desconocidos’. El laberinto cambia de estructura bajo la influencia de los ‘extravíos’. Es un proceso ininterrumpido de creación y destrucción, al que llamo *laberinto dinámico*. No se conoce prácticamente nada de este laberinto dinámico. Se entiende que no se podrá prever o proyectar un proceso de esta naturaleza si al mismo tiempo no se practica, lo cual es imposible mientras la sociedad conserve su carácter utilitarista.”³⁹³ Explícita producción del rizoma, consolidación de un ritornelo desterritorializante, una pragmática del movimiento que se enfrenta al utilitarismo, una pragmática de la experiencia y de la experimentación que se enfrenta al cuerpo organizado y sedentario cuyo carácter utilitarista se encuentra afianzado en los sistemas altamente jerarquizados, fundamentados en la unidad y en el sentido común/aparato de estado que impiden el juego. Ese juego del que nos habla Xavier Costa a propósito de Constant: “El jugador que se pierde en su juego (o a quien pierde su juego) tiene un equivalente topológico en quien se desorienta en un espacio laberíntico.”³⁹⁴ Un juego con posibilidades serias como nos diría el propio Gadamer, en el que el jugador se la juega, deja valer algo contra él, renuncia al control absoluto, se abre a la experiencia, deriva en una situación que deberá ser interpretada *ad hoc*, sin más manual que el de la experiencia acumulada pues “la estructura espacial del laberinto es la de un cuerpo sin jerarquía ni proporción, sin cabeza, un cuerpo acéfalo y monstruoso, todo él intestino, un serpenteo sin fin, sin razón.”³⁹⁵ Cuerpo sin jerarquía, Cuerpo sin Órganos, Sin Razón, especialmente sin Razón de Estado diríamos nosotros, sin Imperium, sin

³⁹² No es objeto de esta tesis descifrar la posible influencia de los textos situacionistas (en especial los psicogeográficos sobre el urbanismo unitario y los de Constant sobre el laberinto dinámico) en la redacción y primera edición de *Rhizome* (Ed. Minuit, 1976), pero las similitudes son tantas que si tal influencia no existió esta coincidencia habrá necesariamente de atribuirse al ‘espíritu de época’.

³⁹³ NIEUWENHUYIS, C., *Op. Cit.*, p. 87.

³⁹⁴ Parafraseando a Gadamer y citando a Huizinga en el título de su texto en COSTA, X., *Sub specie ludi*, en AA. VV., *Situacionistas*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, ACTAR, 1996. p. 166.

³⁹⁵ *Ibidem*, parafraseando a Deleuze y Guattari a partir de Bataille.

República, por tanto... sin Aparato de Estado. Un cuerpo sin jerarquías es un Cuerpo sin Órganos que se trata con la Multiplicidad sustantiva en un automovimiento que como en la deriva situacionista "es un trayecto dirigido por la indeterminación y por el azar o por el juego de itinerarios dispares [...] celebra una condición urbana en la que los espacios públicos han dejado de ser ágoras –escenarios privilegiados del poder– para convertirse en una fluctuación aleatoria de itinerarios múltiples y difusos determinados por la lógica de la movilidad."³⁹⁶ Lógica de la movilidad que es la del automovimiento de aquello que tiene su patrón en sí mismo sin encapsularse, sin encerrarse en el ensimismamiento; muy al contrario, apertura y producción de trayectos de juego que dejan trazas con las que construir y reconstruir versiones, descripciones, ciudades... El adoctrinamiento cesa de producirse en las ágoras, en los lugares (centros) de poder y por ello se proponen "modelos de ocupación no sedentarias del territorio para alcanzar la configuración de propuestas arquitectónicas a manera de grandes redes que se sobreponen de manera ilimitada a las ciudades existentes [...] construcciones dictadas por el trayecto y la movilidad, por un orden vectorial del lugar que debía negar los cimientos de la ciudad existente y debía transformar la economía y la cultura de la emergente sociedad del espectáculo."³⁹⁷ Una transformación a partir de una realidad que se antoja insuficiente, una realidad que debe responder a nuestras verdaderas expectativas, a la de un pueblo por venir pues "es nuestro deseo lo que hace la revolución"³⁹⁸. Son nuestras palabras las que transforman la realidad, decir es ya un hacer, nos decían de algún modo Deleuze y Guattari. Transformación del juego en construcción nos dice Gadamer; juego real para hacer de la realidad algo respirable y no juego trivial que consista sólo en producir utopías y entelequias para alguien que en realidad no existe. Constant no quería ser un utópico, "*New Babylon* no era un modelo abstracto sino una afirmación sobre una realidad posible."³⁹⁹

³⁹⁶ *Ibidem*, pp. 166,167.

³⁹⁷ *Ibidem*. p. 167.

³⁹⁸ Nos dice Lambert: "Se trata simplemente de volver a leer el editorial del núm. 4 de la revista *Cobra*, redactada por él [Constant]" (*Op. Cit.*, p. 100.).

³⁹⁹ MARÍ, B., "Preface", en WIGLEY, M., *Op. Cit.*, p. 5.

Constant y el resto de situacionistas, Debord incluido, son herederos del pensamiento del heterodoxo filósofo marxista Henri Lefebvre. Y denunciaban el urbanismo moderno. Éste producía mediante una 'técnica de separación' la determinación de algunos aspectos específicos de las urbes, como la comunicación o la circulación, como verdad absoluta que había que respetar. También coincidían con Lefebvre en renegar del espacio público como 'contenedor neutro de relaciones sociales', y proponían, como ya hemos visto en Constant, una noción dinámica del espacio en el que la vida real pudiera desarrollarse más allá o más acá de las expectativas de los estilos de vida burgueses. En las maquetas que realiza para la exposición del Stedelijk Museum de Amsterdam, y que no pasó de ser un proyecto, comienza la historia de *New Babylon* (título atribuido a Debord del que se dice que trataba de expresar el anticristianismo del grupo situacionista). Con Debord y Pinot Gallizio⁴⁰⁰, Constant "compartía la creencia en la necesidad de superar las formas artísticas tradicionales sin caer en un 'estilo de negación', así como una fe en las posibilidades del urbanismo y la tecnología como medios de 'convertir la vida misma en expresión política. [...] *New Babylon* dio forma a la noción de 'tejido urbano' de Lefebvre como una extensión geográfica indefinida, carente de centro y de periferia (y trascendiendo, por lo tanto la tradicional oposición entre campo y ciudad). Imaginaba también un futuro socialista donde la ciencia y la tecnología se verían por fin sometidas al control comunitario."⁴⁰¹ Constant no cesa de convocar al pueblo. *New Babylon* es un mapa que hay que hacer, no un calco que sólo ha de reproducir, re-presentar. Constant, como los situacionistas, hace mapas, no calcos (es lo que nos recomiendan Deleuze y Guattari ¿quién lo dijo primero?); los situacionistas, Debord sobre todo, los hacen y los llaman mapas psicogeográficos: *Naked City*. (No es el calco de la ciudad, como *New Babylon* no es el calco de ninguna ciudad, es una ciudad haciéndose, dinámicamente, críticamente, rizomáticamente). Es una desestructuración de la ciudad que luego se resuelve en una reunión

⁴⁰⁰ El situacionista y patriarca gitano Pinot Gallizio influirá en el proyecto. Bartomeu Marí nos dice: "El nomadismo de los gitanos inspiró la formulación inicial de *New Babylon*". MARÍ, B., "Preface", en WIGLEY, M., *Op. Cit.*, p. 6.

⁴⁰¹ ANDREOTTI, L. "Introducción: la política urbana de la Internacional Situacionista (1957-1972)" en AA. VV., *Situacionistas Op. Cit.*, p. 25.

anómala donde las fuerzas se corresponden a vectores de deseo⁴⁰², un juego vectorial y amoroso, irónico y erótico (la distancia de la ironía, la distancia del erotismo), desorientador y embriagador, laberintiano... “¿Se pueden disociar juego y laberinto? [...] Constant está convencido de que la naturaleza no puede ofrecer espacio para la plenitud cultural del mundo venidero.”⁴⁰³ Pero Constant nunca querrá ser un utópico, él es un pragmático; no cesa de convocar al pueblo para que la realidad se transforme y el pueblo aparezca. Lo hace desde su pertenencia al grupo situacionista, lo hace desde las revueltas de mayo del 68, lo hace desde sus pinturas salvajemente Cobra, desde sus proyectos laberínticos y desorientadores. *New Babylon* es un proyecto revolucionario para el pueblo, para un nuevo hombre. “*New Babylon* constituye la última formulación de la idea de un hombre nuevo, o mejor, de un espacio social que permita la emergencia, la aparición, de otro hombre, de un nuevo modo de vivir en comunidad, en sociedad.”⁴⁰⁴ En *New Babylon* Constant proyecta el territorio lúdico del hombre del mañana, el territorio no-utópico, dinámico, transformador del hombre que vendrá. Un hombre que participará en la creación colectiva y lo enuncia solemnemente: “7. El urbanismo unitario, independientemente de cualquier consideración estética, es el fruto de un nuevo tipo de creatividad colectiva; el desarrollo de este espíritu de creación es la condición indispensable del urbanismo unitario”⁴⁰⁵. Sin embargo, ese espíritu no llega. “Este nuevo espacio se manifestará plenamente en dos obras [pictóricas] capitales de 1975: *La libertad insultando al pueblo* y *El reencuentro de Ubú y Justine*. Son obras

⁴⁰² Y nos explica Constant qué es el deseo: “Cuando hablamos de deseo en el siglo XX, nos referimos a lo desconocido, ya que todo lo que sabemos del reino de los deseos es que, continuamente, revierte en un inconmensurable deseo de libertad. Como tarea básica, proponemos la liberación de la vida social [...] Es imposible conocer un deseo de otra manera que satisfaciéndolo, y la satisfacción de nuestro deseo básico es la revolución. Por lo tanto, cualquier actividad creativa real –en el siglo XX, es lo mismo que decir actividad cultural– debe hundir sus raíces en la revolución.” NIEUWENHUY, C., “Our Own Desires Build the Revolution”, traducción inglesa obtenida en *Situationist International Online* (www.cddc.vt.edu.sionline) en abril de 2004. Publicados originalmente en *Reflex* 1, septiembre-octubre 1948 y en *Cobra* 4, 1949, respectivamente.

⁴⁰³ LAMBERT, J. C., *Op. Cit.*, pp. 100 y 104.

⁴⁰⁴ MARÍ, B., “Preface”, *Op. Cit.*, p. 5.

⁴⁰⁵ CONSTANT y DEBORD, G., *La declaración d’Amsterdam*, Internationale Situationniste, nº2, diciembre, 1958, en «New Babylon Constant Art et Utopie. Textes Situationnistes», en LAMBERT, J. C. (ed.), *New Babylon. Constant. Art et utopie. Textes situationnistes*, Cercle d’Art, Paris, 1997, p. 35.

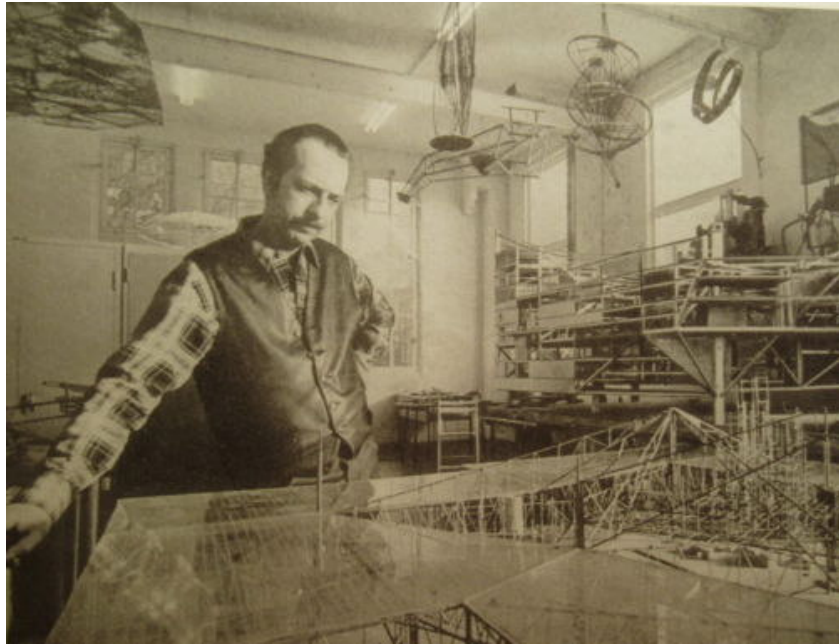
conflictivas. El nuevo flujo espacial, que se puede calificar de cósmico, inunda el espacio laberintiano, como si quisiera disolverlo. Esto llegará más tarde. El drama que se representa es dual, con dos protagonistas que no son sino proyecciones de Constant: dualidad entre el individuo y la colectividad. Constant que ha trabajado tanto para hacer realidad el sueño colectivo, vuelve a la soledad del individuo, del individuo herido, decepcionado. [...] Incluso *El pintor en su taller*: 'He entrado en mi torre de marfil. Eso no quiere decir que sea individualista, pero permanezco a la espera. Vivo en soledad, contra mi voluntad.'⁴⁰⁶ Constant se ha abierto al cosmos, se ha desterritorializado en *New Babylon*, va y viene desde lo colectivo a lo individual y sigue apelando a un pueblo que no termina de llegar. Constant se desespera y deja de creer. Quizás nunca lo hizo, quizás *New Babylon* es en realidad un espacio del descreimiento donde la fe nunca fue necesaria. Sólo el juego es real y necesario, sólo el *homo ludens*, el jugador gadameriano que se la juega, el ironista rortyano o el artesano cósmico deleuziano, sólo, en fin, el nómada gitano -del que todo surge, que descrea y deja valer algo, mucho, contra él- es capaz de vivir en el proyecto de Constant. Constant se aleja de la Revolución y se refugia en la soledad de sus pinturas laberínticas. La provocación se tornó prudencia. Quedó a la espera. En su laberinto. Quizás entonces devino realmente revolucionario. "La estética del laberinto es también una moral."⁴⁰⁷ Quizás una moral paradójicamente basada en la ironía, en el descrédito de la verdad y la fe. No hay final en su laberinto dinámico, no hay destino que aguarde en su rizoma. Todo hay que construirlo... hay que transformar, como nos decía Gadamer, el juego en construcción; "Constant pertenece a la raza de los constructores".⁴⁰⁸ Como Gadamer, como Rorty, como Deleuze y Guattari. Y de los artistas.

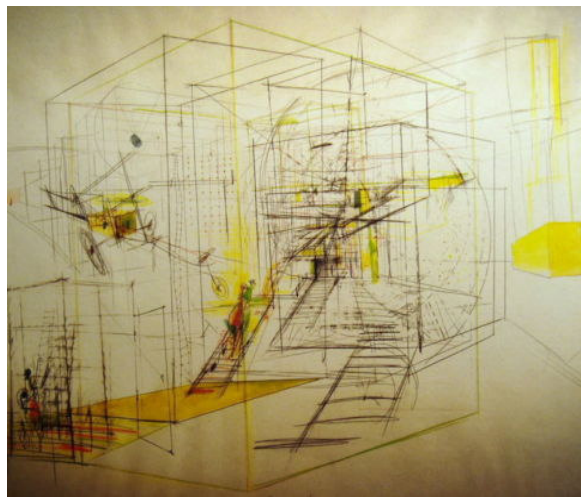
⁴⁰⁶ LAMBERT, J. C. *Op. Cit.*, pp. 105 y 108.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 108.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 100.

CONSTANT NIEUWENHUIJS, *New Babylon* (h. 1958-1974)







5.2.3. **KABAKOV**, el rostro imperceptible de los proyectos

En el *Palacio de los proyectos*⁴⁰⁹ (1998), Kabakov se inventa un tránsito en el que los proyectos utópicos transformadores del mundo han de tener su hueco y hacerse visibles a los seres humanos. Cada proyecto es visible y visitable en un entorno que este autor califica de instalación total (espacio de inmersión completa del espectador en una obra de arte). En una especie de reunión o conjunción 'total', cada proyecto tiene su espacio, se presentan sus razones y sus posibilidades (por muy irrealizables o descabelladas que fuesen). Y, como en *Diez personajes* (1988), cada proyecto habla; en cada proyecto en el *Palacio de los proyectos* como en cada personaje en *Diez personajes* se abre un espacio de locución particular. Ninguno es superior, todos a la misma altura; sin jerarquías que ordenen sus discursos, se interrelacionan horizontalmente. En la instalación *Diez personajes* en la Galería Ronald Feldman de Nueva York en 1988, "al entrar en la sala, el espectador se encontraba con un espacio muy particular, una especie de casa de huéspedes en la que cada habitación guarda un secreto especial, una historia diferente. Y, sin embargo, la propia disposición de las habitaciones y el intercalado de lugares comunes impulsaba a unas y otras a encontrarse, a intercambiar sus historias y a construir un mundo interrelacionado que se hacía presente, a su vez, en cada una de las representaciones."⁴¹⁰ La consistencia ha venido fraguándose desde el principio. En cada lugar un ambiente, pero todo en marcha con todo, interrelacionado en un ambiente en el que el acontecimiento puede producirse, el azar está a la búsqueda de conexiones imprevistas, los nexos casuales van a sucederse, las transversales aparecen por todos lados. Y el espectador está allí no sólo para verlo, sino también para producirlo. Kabakov ha preparado un terreno de juego, un lugar donde se genere el acontecimiento, donde la sorpresa arrebate al destino su supuesto poder. ("Así pues, la instalación total es el lugar de una 'acción cuajada', donde se ha producido, se produce o puede producirse un 'acontecimiento'." ⁴¹¹) Un lugar donde se produzca una transformación... "La dramaturgia de la

⁴⁰⁹ Realizado en colaboración con Emilia Kabakov y presentado en ciudades como Londres y Manchester en 1998, Madrid en 1999 y Nueva York en 2000, y de modo permanente en Essen desde 2001.

⁴¹⁰ LARRAÑAGA, J., *Instalaciones*, Ed. Nerea, Guipúzcoa, 2001. p. 62.

⁴¹¹ KABAKOV, I., *On the "total" installation*, Cantz Verlag VG Bild-Kunst, Bonn 1995, p. 246.

instalación total requiere que, al recorrer la sucesión de salas, el espectador aprenda algo nuevo en cada una de ellas, y viva esta travesía como un acontecimiento particular e inesperado.”⁴¹² El espectador juega, se dejó voluntariamente atrapar dentro del juego y se enajena como una especie de víctima que analizará el espacio en el que se encuentra al mismo tiempo que vive una experiencia diferente. Se produce un acontecimiento y una transformación. Sí, otra vez la transformación de la realidad en algo más intenso que ella misma; otra vez la gadameriana transformación del juego en construcción.

En el *Palacio de los proyectos* los personajes toman la forma de proyectos utópicos, ¿qué más da quién los proponga? “La instalación muestra y examina una verdad aparentemente conocida por todos e incluso trivial: la de que el mundo se compone de multitud de proyectos, unos realizados, otros a medio realizar y otros que no se han realizado. Todo lo que vemos a nuestro alrededor, en el mundo circundante, todo aquello que descubrimos en el pasado, lo que quizás podría incluir el futuro... Todo eso constituye un mundo de proyectos sin límite.”⁴¹³ El personaje es el propio proyecto que sueña la transformación colectiva del mundo pero esas transformaciones colectivas incitan al espectador a realizar la suya propia. Proyectos colectivos utópicos que sin embargo estimulan la transformación real del espectador real. Cada proyecto se hace un lugar en el mundo de las transformaciones del mundo, por derecho propio. Y cada espectador se verá estimulado por estos sueños colectivos... “Pero no menos importante, y más si cabe, crear un museo único de sueños, de hipótesis y proyectos, incluso si son irrealizables. En muchos de ellos el visitante de tal Palacio encontraría estímulos para sus propias fantasías y sería empujado hacia la resolución de sus propias tareas, despertaría su imaginación sería provisto del impulso para su propia actividad creativa en una dirección positiva.”⁴¹⁴ Cada espectador, cada visitante del palacio encontrará su modo de devenir revolucionario en él. Las revoluciones, las utopías transformadoras

⁴¹² *Ibidem*, p. 247.

⁴¹³ En KABAKOV, I. *Ilya y Emilia Kabakov. El Palacio de los proyectos*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998, (edición sin paginar).

⁴¹⁴ STOOSS, T. y KUNSTMUSEUM BERN (eds.), *Ilya Kabakov. Installations 1983-2000 Catalogue Raisonné*. (Vol. II 1994-2000), Richter Verlag, Düsseldorf, 2003, p. 245.

coleccionadas en el Palacio acaso sean meros agentes desencadenantes de los devenires revolucionarios de los visitantes. El Palacio, como se indica en una nota del catálogo razonado, es como un 'circo ambulante'⁴¹⁵ que va de pueblo en pueblo y de ciudad en ciudad, una especie de gabinete de curiosidades que como aquellos del siglo XVIII estimulaba las fantasías de los visitantes. Es sólo que, en este particular circo, lo que se estimula es el devenir transformador de los espectadores. Se encadenan posturas críticas poco convencionales, se muestran saltos mortales de la moralidad y la técnica, se visibilizan habilidades de equilibrista social, de funambulista del progreso, de experto domador de situaciones problemáticas. Ya que nada es perfecto... ¿Cómo mejorar uno mismo? ¿Cómo mejorar este mundo? ¿Cómo realzar el aspecto de los proyectos?⁴¹⁶ ... ¿No son preguntas rortyanas: sobre la contingencia del yo... del mundo... del lenguaje? Y, curiosamente, sus autores, Ilya y Emilia Kabakov, requieren el mismo tipo de atención para este proyecto que para los proyectos que aloja: "El concepto del trabajo propuesto por nosotros, el cual por supuesto ha de ser también tratado como otro proyecto más, es poner la atención en el tipo de conceptos y propuestas en los que domina una característica principal: la transformación y mejora del mundo."⁴¹⁷ Todo un estilo. Un estilo de coleccionista, de recolector de opiniones y propuestas. No hace falta la opinión superior del artista-demiurgo. Todo un estilo que convoca la voz del pueblo. Su proyecto, comparado por algunos con la Torre de Babel (por la forma y por la polifonía) o con el Monumento a la Tercera Internacional de Tatlin (por su forma y por su disposición al pueblo) es una espiral que avanza en un solo sentido, le dice al hombre que viene que su proyecto es posible, hay que realizarlo, avanzar... y sin embargo mil líneas se entrecruzan... no llegan a 69 ítems como la Boîte de Duchamp... se quedan en 65 objetos utópicos con dispositivos explicativos para que el espectador ralentice su estancia, se siente, vea las maquetas de los proyectos y lea las descripciones y los comentarios. Fábrica de pueblo en la espiral que no conduce a ninguna parte salvo al propio ser del pueblo que habita en cada espectador. Numerosas maneras de no ser convencional, de romper la

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 251.

⁴¹⁶ Son las tres preguntas que sirven a los Kabakov para denominar las tres partes en que dividen el Palacio de los proyectos.

⁴¹⁷ STOOSS, T. y KUNSTMUSEUM BERN (eds.), *Op. Cit.*, p. 245.

supervivencia a favor de la existencia⁴¹⁸. Multiplicidad de posibilidades que emboscadas en una sola vía espiral y ascendente estallan en una diversidad radical y sin órganos. Su ironía no parece tener límites, una senda perfectamente trazada, una meta al final del camino, un destino que llevar a cabo y sin embargo una dispersión absoluta en 65 propuestas que desorientan y desesperan al explorador más experto.

Kabakov crea espacios y personajes; especialmente personajes en *Diez personajes*: "Sus títulos no pueden ser más sugerentes; *El hombre que echó a volar* (o también, *se envolvió*) *en su cuadro*, *El hombre que colecciona las opiniones de los otros*, *El hombre que voló al espacio*, *El artista sin talento*, *El hombre pequeño*, *El compositor*, *El coleccionista*, *El hombre que se describe a través de otros personajes*, *El hombre que salva Nikolai Viktorovitch*, *El hombre que no tiraba nunca nada*; una muestra de personajes en busca de la forma de evadirse de su entorno, de marcharse, de huir del espacio agobiante que les rodea y que, paradójicamente, está creado por sus mismas habitaciones, por sus mismos objetos, por su propia presencia."⁴¹⁹ Kabakov se abre también al cosmos, *El hombre que voló al espacio desde su apartamento* (1981-1988), con paciencia de artesano, fabrica un montón de espacios que son espacios para que otros rostros hablen. Y cada uno de ellos parece el reflejo del total de esta colección de *opinadores* que recogen la opinión de otros *opinadores* que... *El hombre que colecciona las opiniones de otros*. Como si dudase de sus propias opiniones, como si su léxico último le pareciese insuficiente, encuentra un artefacto dramático en el que desvanecerse, en el que desaparecer. Kabakov no está. Sale al mundo y contrasta la tradición en la que fue educado con otras tradiciones. Kabakov ha dimitido como *opinador*, el mecanismo autoirónico lo hace devenir imperceptible. Igual que en el caracol⁴²⁰ del *Palacio de los proyectos* Kabakov genera -a pesar de su forma espiral ascendente y aparentemente muy reglada- una especie de laberinto, o rizoma, o Cuerpo

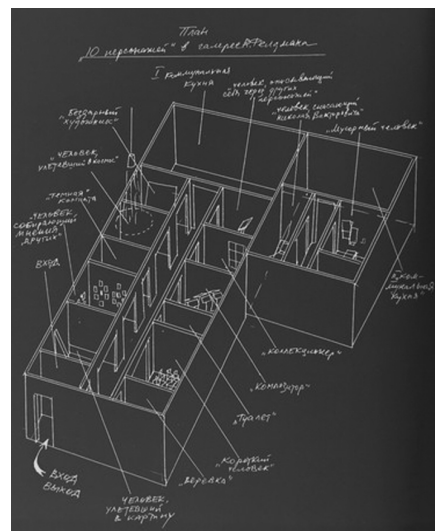
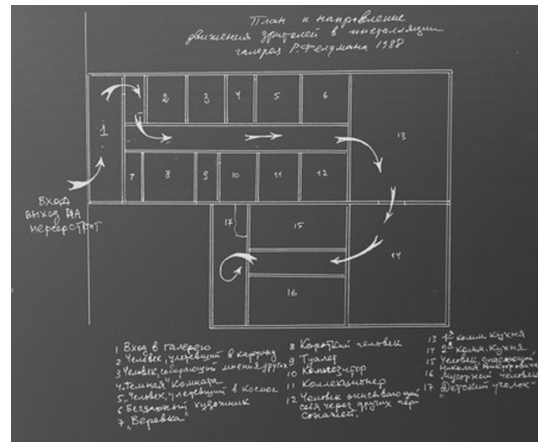
⁴¹⁸ Nos dicen los autores: "Su verdadera 'existencia', no la mera 'supervivencia' comienza tan sólo en el momento en que [una persona] determina su proyecto." En KABAKOV, I. *Ilya y Emilia Kabakov. El Palacio de los proyectos*, Op. Cit., (edición sin paginar)

⁴¹⁹ LARRAÑAGA, J., Op. Cit., p. 62.

⁴²⁰ Así se refieren los autores a su propio Palacio. En KABAKOV, I. *Ilya y Emilia Kabakov. El Palacio de los proyectos*, Op. Cit.

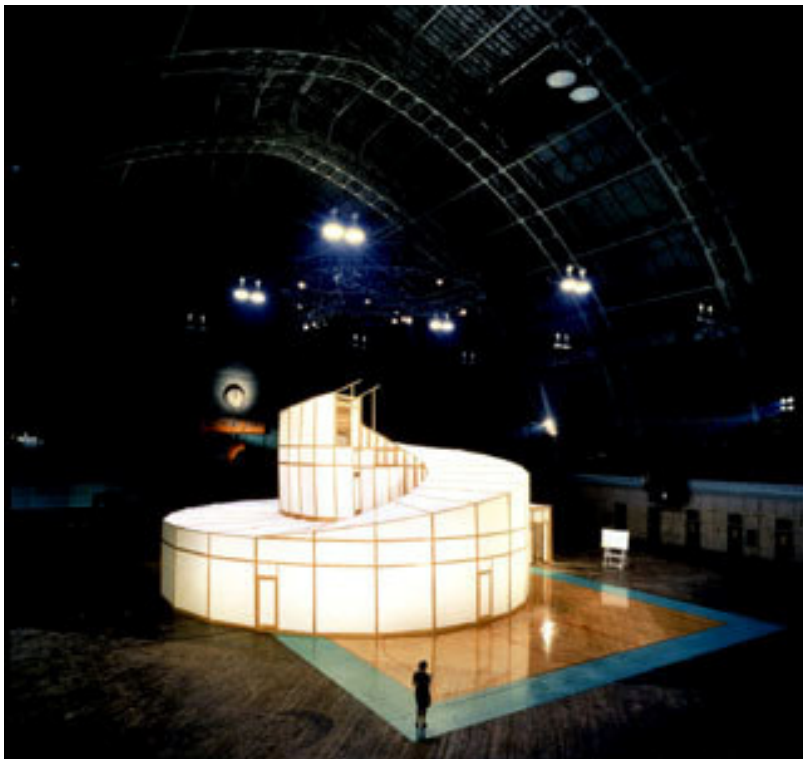
sin Órganos donde las jerarquías están enredadas, y él no está. Ha abierto espacios escenográficos en los que se producen acontecimientos que realmente nadie parece dirigir. Y todo sucede por adición, todo puede ser conjugado, copulado, por *El hombre que no tiraba nunca nada*. El espectador, dentro de estos espacios va a ser transformado, o al menos va a vivir una experiencia que lo aleja del estatus de sujeto frente a un objeto. Estar dentro no es lo mismo que contemplar, la instalación total arrastra las percepciones fuera del punto de vista del observador omnisciente. El espectador también ha de abrirse al cosmos y hacer lo suyo, ese es el trato. Al fin y al cabo, el autor poco puede hacer, *El hombre que se describe a través de otros personajes*, eso parece decirnos irónicamente Kabakov, es *El artista sin talento*.

ILYA KABAKOV, *Diez Personajes* (1988)





ILYA Y EMILIA KABAKOV, *Palacio de los proyectos* (1998)





BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Arte general, filosofía general, estética y sociología del arte

- AA. VV., *Constant une retrospective*, Musée Picasso Antibes, Antibes, 2001
- AA. VV., *Desconstrucción y pragmatismo*, Paidós, Barcelona, 1998
- AA. VV., *En tiempo real. El arte mientras tiene lugar*, Fundación Luis Seoane, La Coruña, 2001
- AA. VV., *Estética y hermenéutica*, Contrastes. Revista interdisciplinar de filosofía, UMA, Málaga, 1999
- AA. VV. *Heidegger*, Revista Sileno, Identificación y desarrollo, Madrid, 2001
- AA. VV., *El ser que puede ser comprendido es lenguaje. Homenaje a Hans-Georg Gadamer*, Síntesis, Madrid, 2003
- AA. VV., *Situacionistas*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, ACTAR, Barcelona, 1996.
- ALSINA, P., *Arte, ciencia y tecnología*, UOC, Barcelona, 2007
- BARTHES, R., *Crítica y verdad*, Siglo veintiuno editores, s. a. de c. v., México, d. f., 1991.
- BAUDRILLARD, J., *El complot del arte*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006
- BAUDRILLARD, J., *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 1993
- BAUDRILLARD, J., *Pantalla total*, Anagrama, Barcelona, 2000
- BAUDRILLARD, J., *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Anagrama, Barcelona, 1991
- BAUDRILLARD, J., *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*, Anagrama, Barcelona, 1993
- BAUDRILLARD, J., *Las estrategias fatales*, Anagrama, Barcelona, 1984
- BONK, E., *Marcel Duchamp The Portable Museum. The Making of the Boîte-en valise de ou par Marcel Duchamp ou Rose Selavy*. Thames and Hudson Ltd, London, 1989
- BOURRIEAUD, N., *Postproducción*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2004
- BRAVO, N., "Teatralidad e impureza en los espacios expositivos de vanguardia", en AAVV., *Las ciudades históricas del Mediterráneo*, Dpto. Historia del Arte de la Universidad de Málaga, Málaga, 2006
- BREA, J. L., *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Consorcio Salamanca, Salamanca, 2002
- BRECHT, B., *El compromiso en literatura y arte*, Ed. Península, Barcelona, 1973
- BRUNER, J., *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Gedisa, Barcelona, 1994
- COLLI, G., *Después de Nietzsche*, Anagrama, Barcelona, 1978

CONNOR, S., *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Akal, Madrid, 1996

CRITCHLEY, S., DERRIDA, J., LACLAU, E., RORTY, R., *Desconstrucción y pragmatismo*, Paidós, Barcelona, 1998

DANTO, A. C., *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Paidós, Barcelona, 2002

DANTO, A. C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999

DEBORD, G., *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Anagrama, Barcelona, 1990

DEBORD, G., *In girum imus nocte et consumimur igni*, Anagrama, Barcelona, 2000

DEBORD, G., *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 1999

DELEUZE, G., *Conversaciones*, Pre-textos, Valencia, 1999

DELEUZE, G., *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1996

DELEUZE, G., *La imagen-tiempo*, Paidós, Barcelona, 1987

DELEUZE, G., *La isla desierta y otros textos.*, Pre-textos, Valencia, 2005

DELEUZE, G., *Dos regímenes de locos*, Pre-textos, Valencia, 2007

DELEUZE, G., *La literatura y la vida*, Alción, Córdoba (R. Argentina), 1994

DELEUZE, G., *La lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1994

DELEUZE, G., *El pliegue*, Paidós, Barcelona, 1989

DELEUZE, G., *Pintura. El concepto de diagrama*, Cactus, Buenos Aires, 2007

DELEUZE, G., FOUCAULT., M., *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona, 1995

DELEUZE, G., GUATTARI, F., *El Antiedipo*, Paidós, Barcelona, 1995

DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, 1997

DELEUZE, G., PARNET, C., *Diálogos*, Pre-textos, Valencia, 1997

DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E., *Gadamer*, Ed. Del Orto, Madrid, 1997

DERRIDA, J., *¡Palabra!*, Trotta, Madrid, 2001.

DERRIDA, J., *La diseminación*, Espiral, Madrid, 1997

DUQUE, F., *En torno al humanismo. Heidegger, Gadamer, Sloterdijk*, Tecnos, Madrid, 2002

EAGLETON, T., *La estética como ideología*, Trotta, Madrid, 2006

ECO, U., *Apocalípticos e integrados*, Tusquets, Barcelona, 1995

ECO, U., *Interpretación y sobreinterpretación*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1995

FOSTER, H., "Contra el pluralismo", *El Paseante*, n. 23-25, Madrid, 1995

FOSTER, H., "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo" en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001

FOSTER, H., *El retorno a lo real*, Akal, Madrid, 2002

FOUCAULT, M., *El pensamiento del afuera*, Pre-Textos, Valencia, 1993

FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1999

FOUCAULT, M., *La arqueología del saber*, Siglo XXI editores, Madrid, 2006

FULLAT, O., *El siglo postmoderno (1900-2001)*, Crítica, Barcelona, 2002

GADAMER, H-G., *Acotaciones hermenéuticas*, Trotta, Madrid, 2002

GADAMER, H-G., *Arte y verdad de la palabra*, Paidós, Barcelona, 1998

GADAMER, H-G., *El giro hermenéutico*, Cátedra, Madrid, 1995

GADAMER, H-G., *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991

GADAMER, H-G., *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 2003

GADAMER, H-G., *La herencia de Europa*, Península, Barcelona, 1990

GADAMER, H-G., *La razón en la época de la ciencia*, Alfa, Barcelona, 1981

GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ., *Escritos de arte de vanguardia 1900/194*, Istmo, Madrid, 2003

GRONDIN, J. *Introducción a Gadamer*, Herder, Barcelona, 2003

GUATTARI, F., *Cartografías esquizoanalíticas*, Manantial, Buenos Aires, 2000

HABERMAS, J., *Acción comunicativa y razón sin transcendencia*, Paidós, Barcelona, 2002

HABERMAS, J., "Modernidad versus postmodernidad", en J. Picó, *Modernidad y postmodernidad*, Alianza, Madrid, 1998

HABERMAS, J., *Tiempo de transiciones*, Trotta, Madrid, 2004

HARDT, M. y NEGRI, T., *Imperio*, Paidós, Barcelona, 2005

HEIDEGGER, M., *Carta sobre el humanismo*, Taurus, Madrid, 1970

HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, Trotta, Madrid, 2003

HERNÁNDEZ-PACHECO, J., *Corrientes actuales de Filosofía. La Escuela de Francfort. La filosofía hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996

JIMÉNEZ MORENO, L. *Kant*, Ed. Del Orto, Madrid, 1993

KACHUR, L. *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dalí and Surrealist Exhibitions Installations*, Cambridge, MIT Press, 2001

KANT, I., *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Alianza editorial, Madrid, 1990

KABAKOV, I., *On the "total" installation*, Cantz Verlag VG Bild-Kunst, Bonn 1995.

KABAKOV, I. *Ilya y Emilia Kabakov. El Palacio de los proyectos*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998

KOOLHAAS, T., *La ciudad genérica*, Gustavo Gili, Barcelona 2006

LAMBERT, J. C., (ed.), *New Babylon. Constant. Art et utopie. Textes situationnistes*, Paris, Cercle d'Art, 1997

LARRAÑAGA, J., *Instalaciones*, Ed. Nerea, Guipúzcoa, 2001

LIPOVETSKY, G., *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Anagrama, Barcelona, 1990

LYOTARD, J. F., *La condición posmoderna*, Cátedra, Madrid, 1998

LYOTARD, J. F., *La fenomenología*, Paidós, Barcelona, 1989

LYOTARD, J. F., *Peregrinaciones*, Cátedra, Madrid, 1992

MAILLARD, Ch., *La creación por la metáfora*, Anthropos, Barcelona, 1992

MAILLARD, Ch., *La razón estética*, Laertes, Barcelona, 1998

MOURE, M., *Marcel Duchamp*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1988

NAVARRO CASABONA, A., *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*, Tirant lo blanch, Valencia, 2001

NEGRI, T., *Arte y multitud*, Trotta, Madrid, 2000

NIEUWENHUYIS, C., "Our Own Desires Build the Revolution", traducción inglesa obtenida en *Situationist International Online* (www.cddc.vt.edu.sionline) en abril de 2004. Publicados originalmente en *Reflex 1*, septiembre-octubre 1948 y en *Cobra 4*, 1949

ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte*, Alianza, Madrid, 1981

PARDO, J. L., *La banalidad*, Anagrama, Barcelona, 1989

PARDO, J. L., *La intimidación*, Pre-textos, Valencia, 1996

PARDO, J. L., *Deleuze: violentar el pensamiento*, Ediciones pedagógicas, Madrid, 2002

PARDO, J. L., *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*. Círculo de lectores, Barcelona, 2007

PUTNAM, H., *Sentido, sinsentido y los sentidos*, Paidós, Barcelona, 2000

PUTNAM, H., *Cómo renovar la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1994

PICÓ, J., *Modernidad y posmodernidad*, Alianza, Madrid, 1998

PICÓ, J., *Cultura y modernidad*, Alianza, Madrid, 1999

RAMÍREZ, J. A., *Ecosistema y explosión de las artes*, Anagrama, Barcelona, 1994

RAMÍREZ, J. A., *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993

RAMPÉREZ, J.F., VIDARTE, F. J., *Filosofías del siglo XX*, Síntesis, Madrid, 2005

RANCIÈRE, J., *La división de lo sensible. Estética y política*, Consorcio de Salamanca, 2002

RORTY, R., *Consecuencias del pragmatismo*, Tecnos, Madrid, 1996

RORTY, R., *Contingencia, ironía y solidaridad*, Paidós, Barcelona, 1996

RORTY, R., *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 2001

RORTY, R., *Filosofía y futuro*, Gedisa, Barcelona, 2002

RORTY, R., *El giro lingüístico*, Paidós, Madrid, 1998

RORTY, R., *Objetividad, relativismo y verdad*, Paidós, Barcelona, 1996

RORTY, R., *Pragmatismo y política*, Paidós, Barcelona, 1998

SAUVAGNARGUES, A., *Deleuze. Del animal al arte*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2006

SLOTERDIJK, P., *Crítica de la razón cínica*, Siruela, Madrid, 2003

SLOTERDIJK, P., *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, Pre-textos, Valencia, 2002

SLOTERDIJK, P., *En el mismo barco*, Siruela, Madrid, 1994

SLOTTERDIJK, P., "El hombre auto-operable. Sobre las posiciones filosóficas de la tecnología genética actual", *Sileno*, n. 11, Madrid, diciembre 2001

SLOTTERDIJK, P., *Eurotaoísmo*, Seix Barral, Barcelona, 2001

SLOTTERDIJK, P., *Extrañamiento del mundo*, Pre-textos, Valencia, 1998

SLOTTERDIJK, P., *Normas para el parque humano*, Siruela, Madrid, 2000

STOOS, T. y KUNSTMUSEUM BERN (eds.), *Ilya Kabakov. Installations 1983-2000 Catalogue Raisonné*. (Vol. II 1994-2000), Richter Verlag, Düsseldorf, 2003

SUBIRATS, E., *La cultura como espectáculo*, México, FCE, 1988

TODOROV, T., *El espíritu de la ilustración*, Círculo de lectores, Barcelona, 2008

TRÍAS, E., *La razón fronteriza*, Destino, Barcelona, 1999

VATTIMO, G., *La sociedad transparente*, Paidós, Barcelona, 1990

VIRILIO, P., *La bomba informática*, Cátedra, Madrid, 1999

VIRILIO, P., *El ciber mundo, la política de lo peor*, Cátedra, Madrid, 1997

VIRILIO, P., *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1988

VIRILIO, P., *El procedimiento silencio*, Paidós, Barcelona, 2001

WIGLEY, M., *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*, Witte de With, Center for contemporary art/OIO Publishers, Rotterdam, 1998

WITTGENSTEIN, L. *Investigaciones filosóficas*, Pre-Textos, Valencia, 2000

WITTGENSTEIN, L. *Movimientos del pensar*, Pre-Textos, Valencia, 2000

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*, Alianza Universidad, Madrid, 1987

WOLF, J., *La producción social del arte*, Istmo, Madrid, 1997

ZIZEK, S., *El frágil absoluto*, Pre-Textos, Valencia, 2002

ZIZEK, S., *Órganos sin Cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, Pre-Textos, Valencia, 2006

ZIZEK, S., *La suspensión política de la ética*, FCE, Buenos Aires, 2005

ZIZEK, S., ALEMÁN, J., RENDUELLES, C., *Arte, ideología y capitalismo*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008

Sociología general

ANDERSON, P., *Los orígenes de la posmodernidad*, Anagrama, Barcelona, 2000

BALANDIER, G., *El desorden*, Gedisa, Barcelona, 1989

BAUMAN, Z., *Vida líquida*, Paidós, Barcelona, 2006

BAUMAN, Z., *Modernidad líquida*, FCE, Buenos Aires, 2000

BAUMAN, Z., TESTER, K., *La ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones*, Paidós, Barcelona, 2002

BECK, U., *¿Qué es la globalización?*, Paidós, Barcelona, 1998

BECK, U., GIDDENS, A., LASH, S., *Modernización reflexiva*, Alianza, Madrid, 1997

BOURDIEU, P., *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1995

- BOURDIEU, P., *Contrafuegos. Reflexiones para servir a la resistencia contra la invasión neoliberal*, Anagrama, Barcelona, 1999
- BOURDIEU, P., *Contrafuegos 2. Por un movimiento social europeo*, Barcelona, Anagrama, 2001
- BOURRIAUD, N., *Post producción*, Adriana Hidalgo ed., Buenos Aires, 2004
- BRUCKNER, P., *La euforia perpetua. Sobre el deber de ser feliz*, Tusquets, Barcelona, 2001
- CASTELLS, M., *La era de la información*, Vol.1. *La sociedad red*, Alianza, Madrid, 1996
- ECHEVERRÍA, J., *Telépolis*, Destino, Barcelona, 1994
- ENZENSBERGER, H. M., *Mediocridad y delirio*, Anagrama, Barcelona, 2002
- GIDDENS, A., *Modernidad e identidad del yo*, Península, Barcelona, 1995
- HAMILTON, C., *El fetiche del crecimiento*, Laetoli, Pamplona, 2006
- HUIZINGA, J., *Homo ludens*, Alianza, Madrid, 2007
- JAMESON, F., *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991
- JAMESON, F. & ZIZEK, S., *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Paidós, Barcelona, 1998.
- MAFFESOLI, M., *El nomadismo*, FCE, México, 2004
- MCLUHAN, M., *La galaxia Gutenberg*, Círculo de lectores, Barcelona, 1993
- MONGARDINI, C., *Miedo y sociedad*, Alianza, Madrid, 2007
- PÉREZ JIMÉNEZ, J. C., *Síndromes modernos. Tendencias de la sociedad actual*, Espasa-Calpe, Madrid, 2002
- PÉREZ JIMÉNEZ, J. C., *La imagen múltiple. De la televisión a la realidad virtual*, Julio Ollero, Madrid, 1995
- SENNET, R. *La corrosión del carácter*, Anagrama, Barcelona, 2000
- SENNET, R. *La cultura del nuevo capitalismo*, Anagrama, Barcelona, 2006
- SIMMEL, *Cuestiones fundamentales de sociología*, Gedisa, Barcelona, 2002
- SOYINKA, W., *El clima del miedo*, Tusquets, Barcelona, 2007
- UREÑA, E.M., *La teoría crítica de la Sociedad de Habermas*, Tecnos, Madrid, 1998
- TOURAINE, A., *La sociedad postindustrial*, Ariel, Barcelona, 1969
- WARNIER, J-P., *La mundialización de la cultura*, Gedisa, Barcelona, 2002

Ciencia, ciencias de la complejidad y epistemología

- AA. VV., *Gaia. Implicaciones de la nueva biología*, Kairós, Barcelona, 2006
- AA. VV., *I Festival Internacional de arte, ciencia y tecnología. Dinámicas fluidas*, Conde Duque-Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2002
- CAPRA, F., *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2003
- CAPRA, F., *La trama de la vida*, Anagrama, Barcelona, 2002

DEUTSCH, D., *La estructura de la realidad*, Anagrama, Barcelona, 1999
 FEYERABEND, P., *Adiós a la razón*, Tecnos, Madrid, 1996
 FODOR, J. A., *Psicosemántica*, Tecnos, Madrid, 1994
 GOODMAN, N., *Maneras de hacer mundo*, Visor, Madrid, 1990
 GOODMAN, N., *De la mente y otras materias*, Visor, Madrid, 1995
 HOFSTADTER, D. R. *Escher, Gödel, Bach*, Tusquets, Barcelona, 1987
 JOHNSON, S., *Sistemas emergentes*, Turner FCE, Madrid, 2003
 KUHN, S., *¿Qué son las revoluciones científicas? y otros ensayos*, Paidós, Barcelona, 1989
 MORIN, E., *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 1995
 PRIGOGINE, I., *El nacimiento del tiempo*, Tusquets, Barcelona, 1998
 PRIGOGINE, I., STENGERS, I., *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*. Alianza, Madrid, 2004
 RHEINGOLD. H., *Multitudes inteligentes*, Gedisa, Barcelona, 2004
 RIDLEY, M., *Genoma*, Taurus, Madrid, 2000
 SCHRÖDINGER, E., *¿Qué es la vida?*, Tusquets, Barcelona, 2006
 WAGENSBERG, J., *A más cómo menos por qué*, Tusquets, Barcelona, 2006
 WAGENSBERG, J., *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Tusquets, Barcelona, 2003
 WAGENSBERG, J., *Si la naturaleza es la respuesta ¿cuál era la pregunta?*, Tusquets, Barcelona, 2003

